

2305



রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য

ভূমিকা

প্রথম সংস্করণ

এই গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের সমগ্র নাট্যসাহিত্যের আলোচনা করা হইয়াছে। আলোচনার সুবিধার জন্ত বিষয়বস্তু অনুসারে নাটকগুলিকে বিভিন্ন শ্রেণীতে ভাগ করা হইয়াছে।

রবীন্দ্র-সাহিত্যের পাঠকের নিকট ইহা সুস্পষ্ট যে, কতকগুলি বিশিষ্ট ভাব-কল্পনা, আইডিয়া বা তত্ত্ব ভিন্ন ভিন্ন রূপ লইয়া প্রকাশ পাইয়াছে কবির প্রায় সমস্ত সাহিত্য-সৃষ্টিতে—কাব্যে, নাটকে, গানে, গল্প-রচনায়। যে-ভাবাহুভূতি, আইডিয়া বা তত্ত্ব কবি রূপায়িত করিয়াছেন কাব্যে, তাহাই একটা ভিন্ন রূপ ধরিয়া প্রকাশ পাইয়াছে নাটকে, আবার নাটকে যে-কথাটি প্রকাশ করিয়াছেন, তাহাই অল্পরূপে ব্যক্ত হইয়াছে কাব্যে বা গল্প-রচনায়। প্রকাশভঙ্গী বিভিন্ন ও রূপায়ণ বিচিত্র হইলেও দেখা যায়, সর্বক্ষেত্রেই ভাবের মূলগত ঐক্য বর্তমান রহিয়াছে।

নাটক-আলোচনায় আমি কবির সমগ্র মানসক্ষেত্রটিকে সর্বদা দৃষ্টিপথে রাখিয়াছি এবং প্রয়োজনমতো এই ভাব-সাদৃশ্যের উল্লেখ করিয়া নাটকের মূল-বক্তব্যটিকে বিশদ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। সর্বত্রই নাটকের মূলস্বরূপটি উদ্ঘাটন করিবার চেষ্টা আমার লক্ষ্য হইয়াছে।

রূপক-সাংকেতিক নাটক বাংলা-সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথের এক অভিনব শিল্পসৃষ্টি—কবির একান্ত নিজস্ব দান। এ-জাতীয় নাটক রবীন্দ্র-পূর্ব যুগেও বাংলা-সাহিত্যে রচিত হয় নাই, রবীন্দ্রোত্তর যুগেও হয় নাই, ভাবী কালে হইবে কিনা জানি না। নানা দৃষ্টিকোণ হইতে এই নাটকগুলির বিস্তৃত আলোচনা এই গ্রন্থে করা হইয়াছে।

আমার এই ক্ষুদ্র প্রচেষ্টা রবীন্দ্রনাট্য-পাঠে ও তন্নিহিত রস-উপলব্ধিতে সাহায্য করিলে আমার প্রয়াস সার্থক হইয়াছে মনে করিব।

প্রীতিভাজন শ্রীনিশিকান্ত দাস প্রুফ-সংশোধন-কার্কে আমাকে বিশেষ সাহায্য করিয়াছেন, এতদ্ব্যতীত বিষয়বস্তু-সম্পর্কিত আলাপ-আলোচনা দ্বারাও আমি অনেকখানি উপকৃত হইয়াছি। তজ্জগৎ তাঁহাকে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাইতেছি। স্নেহাস্পদ শ্রীমান্ অমিয় ভট্টাচার্য পাণ্ডুলিপি-প্রণয়নে আমাকে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছে, আমার অশেষ আশীর্বাদ তাহার প্রাপ্য।

উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য

ভূমিকা

দ্বিতীয় সংস্করণ

প্রায় তিন বৎসর পূর্বে এই গ্রন্থের প্রথম সংস্করণ নিঃশেষিত হইয়া গিয়াছে। বিভিন্ন দিক হইতে পুনঃ পুনঃ অল্পসংস্কান ও জিজ্ঞাসা সত্ত্বেও নানা কারণে এ পর্যন্ত ইহার দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশ করা সম্ভব হয় নাই। তজ্জগৎ আমি বিশেষ লজ্জিত ও দুঃখিত। এতদিনে দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হইল। এই সংস্করণে স্থানে স্থানে কিছু কিছু পরিবর্ধন করা হইয়াছে।

রবীন্দ্রসাহিত্যাল্লরাগী স্বধীবৃন্দ ও আমার অশেষপ্রীতিভাজন অধ্যাপকগণ যে এই গ্রন্থখানিকে সাগ্রহে ও সাদরে গ্রহণ করিয়াছেন, তাহার জগৎ তাঁহাদিগকে আমার আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করিতেছি। তাঁহাদের আনুকূল্য আমাকে যথেষ্ট উৎসাহিত করিয়াছে।

এবারে এই গ্রন্থের প্রুফ-সংশোধন ও শব্দসূচী প্রস্তুত করিয়াছেন প্রীতিভাজন সাংবাদিক শ্রীযতীন্দ্র সেন। তাঁহাকে আমার অজস্র ধন্যবাদ।

অগ্রহায়ণ, ১৩৬৬

উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য

সূচী

বিষয়	পৃষ্ঠাঙ্ক
রবীন্দ্র-নাট্যের স্বরূপ	১-৪৩
গীতিনাট্য :	
বান্ধীকি-প্রতিভা	৪৪-৫৩
মায়াবর খেলা	৫৩-৫৮
কাব্যনাট্য :	
সাধারণ আলোচনা	৫৯-৬০
চিত্রাঙ্গদা	৬০-৮৬
বিদায়-অভিশাপ	৮৭-৯৪
গান্ধারীর আবেদন	৯৪-১০৮
সতী	১০৮-১১৫
নরকবাস	১১৫-১২৩
কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ	১২৩-১৩৫
লক্ষ্মীর পরীক্ষা	১৩৫-১৩৬
রোমান্টিক ট্র্যাজেডি :	
সাধারণ আলোচনা	১৩৭-১৩৮
রাজা ও রানী	১৩৮-১৬১
বিসর্জন	১৬১-১৭৮
মালিনী	১৭৮-১৯৮
রূপক-সাংকেতিক নাটক :	
সাধারণ আলোচনা	১৯৯-২১২
প্রকৃতির প্রতিশোধ	২১২-২২৭
শারদোৎসব	২২৭-২৪৪
রাজা	২৪০-২৯২
অচলায়তন	২৯২-৩২১
ডাকঘর	৩২১-৩৫০
ফাল্গুনী	৩৫০-৩৬৯
মুক্তধারা	৩৬৯-৩৯৭
রক্তকরবী	৩৯৭-৪৩০
কালের যাত্রা—	৪৩০-৪৩২
(ক) রথের রশি	৪৩২-৪৪২
(খ) কবির দীক্ষা	৪৪২-৪৪৬
তাসের দেশ	৪৪৬-৪৫৫

বিষয়

পৃষ্ঠাঙ্ক

সামাজিক নাটক :

সাধারণ আলোচনা	...	৪৫৬
প্রায়শ্চিত্ত	...	৪৫৬-৪৫৮
গৃহপ্রবেশ	...	৪৫৮-৪৬২
শোধবোধ	...	৪৬৩-৪৬৬
নটীর পূজা	...	৪৬৭-৪৭০
চণ্ডালিকা	...	৪৭০-৪৭৩
বাশরী	...	৪৭৩-৪৭৪
মুক্তির উপায়	...	৪৭৫-৪৭৬

কৌতুকনাট্য :

সাধারণ আলোচনা	...	৪৭৭-৫০০
গোড়ায় গলদ	...	৫০০-৫০৮
বৈকুণ্ঠের খাতা	...	৫০৮-৫০৯
চিরকুমার-সভা	...	৫১০-৫১৪
হাস্ত-কৌতুক ও ব্যঙ্গ-চিহ্ন	...	৫১৪-৫১৬

ঋতুনাট্য :

সাধারণ আলোচনা	...	৫১৭-৫১৯
শেষবর্ষণ	...	৫২০-৫২৫
বসন্ত	...	৫২৫-৫৩০
নবীন	...	৫৩০-৫৩৩
নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা	...	৫৩৩-৫৪২
আবণগাথা	...	৫৪২-৫৪৪

নৃত্যনাট্য :

সাধারণ আলোচনা	...	৫৪৫-৫৫২
নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা	...	৫৫২-৫৬০
নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা	...	৫৬০-৫৬১
নৃত্যনাট্য শ্রামা	...	৫৬১-৫৬৩
নটীর পূজা	...	৫৬৩
নৃত্যনাট্য শার্পমোচন	...	৫৬৩-৫৬৪

শব্দসূচী

...

...

৫৬৫

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

রবীন্দ্র-নাট্যের স্বরূপ

সাহিত্যের বিচিত্র অভিব্যক্তির মধ্যে নাটকের একটা বিশিষ্ট রূপ ও ধর্ম আছে। কাব্য, উপন্যাস, গল্প প্রভৃতিতে লেখক যে শিল্পরীতির অনুসরণ করেন, নাটকের শিল্পরীতি তাহা হইতে পৃথক। কাব্য কবিমনের ভাব-কল্পনা ও অনুভূতির রূপায়ণ। মহাকাব্যে চরিত্রসৃষ্টির প্রয়াস আছে বটে, কিন্তু চরিত্রকে অবলম্বন করিয়া কবির নিজস্ব ভাবাবেগ ও কল্পনাই উৎসারিত হয় এবং চরিত্রগুলি তাঁহার ভাব ও বাণীর অঙ্গরাগমণ্ডিত হইয়াই আত্মপ্রকাশ করে। গীতিকাব্য তো একান্তভাবে কবির নিজস্ব মনোভাব বা mood-এর প্রতিচ্ছবি। উপন্যাসের পটভূমি অত্যন্ত বিস্তৃত এবং লেখকের স্থান ও গতির স্বাধীনতাও সেখানে অনিয়ন্ত্রিত। আখ্যানবস্তুর ইচ্ছাকৃতরূপ সন্নিবেশ, পাত্রপাত্রীর মনোবিশ্লেষণে লেখকের নিজের ভাষ্য, জগৎ ও জীবনের প্রতি বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গীর ইঙ্গিত বা বিচার, রাজনৈতিক, আর্থনৈতিক কি দার্শনিক মতবাদের প্রচার বা সংকেত প্রভৃতি উপন্যাসের অঙ্গীভূত হইতে পারে। সমস্ত প্রকাশটাই লেখকের মনের পর্দার উপরে প্রথমে আত্মপ্রকাশ করে, তাহারই মাধ্যমে আমরা লেখক-কল্পিত রূপ দর্শন করি। আয়তন ও আঙ্গিকে পৃথক হইলেও ছোটগল্পের মূল অভিব্যক্তির ধারাও তাহাই। লেখকই এ সব ক্ষেত্রে দ্রষ্টা, বক্তা, ভাষ্যকার, দার্শনিক,—তাহারই প্রদর্শিত পথে, তাহারই নিষ্কিপ্ত আলোকরশ্মির সাহায্যে পাঠক অগ্রসর হয়।

কিন্তু নাটকের ক্ষেত্র সংকীর্ণ, পরিবেশ নির্দিষ্ট, অভিব্যক্তির ধারা বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। একটা চলমান ঘটনাকে অবলম্বন করিয়া নর-নারীর ভাষণ ও কার্য দ্বারা যে-রূপটি ফুটিয়া ওঠে, তাহাই নাটকের নির্দিষ্ট রূপ। নাটকে নাট্যকারের কোনো স্থান নাই—কোনো বিশ্লেষণ, মন্তব্য বা অসংবদ্ধ কল্পনাবিলাসের অবসর সেখানে নাই। নাট্যকারের স্থান নাটকের নেপথ্যে। একটি ঘটনার উদ্ভব হইতে পরিণাম পর্যন্ত ধাবিত যে অনিবার্য গতি পাত্র-পাত্রীর সংলাপ ও কার্যকে অবলম্বন করিয়া রূপ ধারণ করে, তাহার মধ্যে নাট্যকারের নিজস্ব বক্তব্যের স্থান নাই। যে ভাব-কল্পনা-চিত্তার বিকাশ আমরা নাটকের মধ্যে দেখি, তাহা নাট্যকারের সৃষ্ট পাত্র-পাত্রীর চরিত্রের অঙ্গীভূত হইয়া তাহাদের মুখেই ব্যক্ত হয়। সেই ভাব-কল্পনা, দৃষ্টিভঙ্গী বা মতবাদ নাটকীয় চরিত্রের মনোজগতের চিত্র,—

উহাদের দ্বারা ঐ চরিত্রের বৈশিষ্ট্য বা স্বধর্মই উদ্ঘাটিত হয়, সাফাং ভাবে উহাদের সহিত নাট্যকারের কোনো সম্বন্ধ নাই। জীবন এখানে বর্ণনীয় নয়—দর্শনীয়। সাহিত্যের এই বিশিষ্ট রূপের মধ্যে শিল্পিমনের অকারণ দখিন হাওয়া বয় না, বা বেদনা-মেঘের ছায়াও পড়ে না। কাব্য যদি কোথাও থাকে, তাহা পাত্রপাত্রীর মনের মধ্যে। ঘটনার সহিত আবদ্ধ চরিত্রের স্তম্ভস্থ, উত্থান-পতনের তাগিদ অল্পসারেই ভাবাভিব্যক্তি নিয়ন্ত্রিত হয়। স্রষ্টা এখানে সৃষ্টির সহিত একাত্মতা লাভ করে না। শিল্পীর এই নৈর্ব্যক্তিকতা (impersonality) বা নির্লিপ্ততা (detachment)-ই নাট্যসাহিত্যের প্রধান বৈশিষ্ট্য।

নাটকের আর একটি বৈশিষ্ট্য এই যে উহা নিত্য বস্তুধর্মী ও প্রত্যক্ষ (objective)। চলমান জীবনপ্রবাহের একটা অংশকে নাটক প্রতিবিম্বিত করে। মানব-জীবনই প্রধানত নাট্যশিল্পের মূলবস্তু। মাহুষের দেহ, হৃদয় ও বুদ্ধির বিচিত্র অভিজ্ঞতার সমষ্টির উপর নাটকের আসন প্রতিষ্ঠিত। দেশ, কাল ও পাত্রের বিভিন্নতা সত্ত্বেও যে রূপ নাটকে প্রতিবিম্বিত, তাহা বাস্তবজীবনের একটা খণ্ড-অংশ। বাস্তবজীবনের প্রত্যেক ঘটনার একটা উদ্ভব, গতি ও পরিণাম আছে, সেই অনিবার্য ঘটনা-প্রবাহের সঙ্গে সঙ্গে মাহুষের কার্য, ভাব-কল্পনা, আশা-আকাঙ্ক্ষা, স্তম্ভস্থ আবর্তিত হইতে হইতে অগ্রসর হইয়া শেষ অবস্থায় উপনীত হয়। নাটক এই প্রবহমান বাস্তব ঘটনা ও ঘটনার সহিত সংশ্লিষ্ট নরনারীর ভাব, চিন্তা ও কার্যকে সংহত ও সুসংবদ্ধ আকারে রূপদান করে।

ঘটনার গতিই নাটকের প্রাণ। ঘটনার আবর্তনেই চরিত্রের বিকাশ সাধিত হয় এবং ঘটনার দ্বারাই চরিত্র স্পষ্ট ও মূর্ত হইয়া ওঠে। কার্যের দ্বারাই আমরা চরিত্রকে নিঃসন্দেহে বুঝিতে পারি। নর-নারীর চরিত্রচিত্রণ যখন নাট্যকারের প্রধান উদ্দেশ্য, তখন নাটকে গতিশীল ঘটনাপুঞ্জ (action) অপরিহার্য। বিচিত্র ঘটনার সংঘাতে আখ্যানবস্তু ক্রমাগত পরিণতির দিকে অগ্রসর না হইলে দর্শকের আগ্রহ ও ঔৎসুক্য স্তিমিত হইয়া আসে এবং স্বাভাবিক বাস্তবধর্মের বিপরীত একটা অবাস্তব ও কাল্পনিক উপস্থাপন বলিয়া মনে করিয়া নাটকীয় রসের চমৎকারিত্ব উপভোগ হইতে বঞ্চিত হয়। নাটক আসলে বাস্তবজীবনের একটা অল্পকরণমাত্র। বাস্তবজগতের নরনারীর জীবনের অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্ব নানা পরিস্থিতিতে নূতন আলোকের দীপ্তিতে আমরা নূতন করিয়া দেখি ও মানব-জীবনের গূঢ় রহস্যের সম্মুখীন হই। সুতরাং গতিশীল বাস্তবজীবনের একটা প্রতিক্রিয়া না দেখিলে আধুনিক দর্শকের রসপিপাসা চরিতার্থ হয় না।

এই যে ঘটনাবলী ইহার দুইটি পরস্পরবিরুদ্ধ শক্তির সংঘাত (conflict) বা

বিরোধের অংশস্বরূপ সংঘটিত হয়। এই যে বিরোধ ইহাই নাটকের মেরুদণ্ড। এই বিরুদ্ধ শক্তির সংঘাতই নাটকের প্রাণবন্ত। এই বিরোধের সূচনায় নাটকের আরম্ভ এবং ইহার পরিণতিতে নাটকের পরিণতি,—মধ্যবর্তী অংশ এই বিরোধকে অবলম্বন করিয়া যে বিচিত্র পরিস্থিতির উদ্ভব হয় তাহার দ্বারা পূর্ণ থাকে।

আধুনিক নাটকের সার্থকতা নির্ভর করে রঙ্গমঞ্চের উপর। অভিনয়ের দ্বারাই নাটকের গূঢ়তম আবেদন ও সৌন্দর্য আমাদের বোধ ও কল্পনাশক্তির নিকট পরিপূর্ণ ও যথার্থরূপে প্রতিভাত হয়। প্রকৃতপক্ষে নাটক একেবারে বিস্তৃত সাহিত্য নয়। পাঠের দ্বারাই ইহার সকল সৌন্দর্য ও বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে না। কাব্য ও উপন্যাসের মতো ইহা স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়। ইহার পরিপূর্ণ রসসম্ভোগ নির্ভর করে রঙ্গমঞ্চের উপর—রঙ্গমঞ্চের অভিনয় দ্বারাই নাটক অনেকাংশে নিয়ন্ত্রিত এবং এই নিয়ন্ত্রণের মধ্যে যে সূক্ষ্মতম সাহিত্যিক মূর্তি কুটিয়া ওঠে, তাহাই নাটকের প্রকৃত রূপ।

সত্যকার নাটকের ইহাই বৈশিষ্ট্য এবং নাটকের মধ্যে আধুনিক রুচি এই রূপ ও রসই কামনা করে।

কিন্তু বিশ্বসাহিত্যে নাটকের ক্রমবিবর্তন ও পরিবর্তন লক্ষ্য করিলে দেখা যায়, নানা অবস্থা অতিক্রম করিয়া নাটক বর্তমান অবস্থার মধ্যে আসিয়া পড়িয়াছে। যুগে যুগে মানুষের মন, রুচি, আশা-আকাঙ্ক্ষা ও পরিতৃপ্তির মান বদলাইয়াছে—নাটকও নব নব রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে। নাটক প্রতিযুগের উপযুক্ত সাজ পরিয়াছে—প্রচলিত ধর্ম, সমাজ, যুগের আদর্শ ও রাজনীতি দ্বারা অনেকাংশে প্রভাবান্বিত হইয়াছে।

প্রাচীন গ্রীসের বিয়োগান্ত নাটকগুলি বিশ্বনাট্যসাহিত্যে খুব শ্রদ্ধার সঙ্গে উল্লিখিত হয়। গ্রীসের সেই যুগের সভ্যতা, ধর্ম, সামাজিক ব্যবস্থা, মানসিক সংস্কার এবং রুচি সেই নাটকগুলিকে অনেকাংশে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে। সেই প্রাচীন গণতন্ত্রে, রঙ্গমঞ্চে প্রায় কুড়ি হাজার দর্শকের স্থান নিদিষ্ট ছিল। এথেন্সের প্রায় সকল নাগরিকের বসিবার স্থান সেখানে সংকুলান হইত। ডায়নিসাসের মন্দির-অভ্যন্তরে এই বিশাল রঙ্গমঞ্চে উচু-গোড়ালি-বিশিষ্ট চামড়ার জুতা, মুখোশ ও কৃত্রিম দীর্ঘ পোশাক পরিয়া অভিনেতারা অলংকারবহুল ভাষায় একটানা আবৃত্তি করিয়া যাইত। কৃত্রিম পোশাকের প্রাচুর্যে সাধারণ মানুষের অবয়ব অপেক্ষা বহুগুণে বিশাল দেখাইত তাহাদের দেহ, তাই রঙ্গমঞ্চের উপর তাহাদের চলাফেরা ধীরে ধীরে সম্পাদিত হইত। চরিত্রের রূপদানের যে একটা প্রধান উপাদান দেহ ও চোখমুখের ভঙ্গীর বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য, অভিনেতারা মুখোশ পরায় দর্শকেরা তাহা হইতে বঞ্চিত হইত। তারপর কোরাসের দল রঙ্গমঞ্চের একপাশে সর্বক্ষণ দাঁড়াইয়া থাকিয়া

মাঝে মাঝে দীর্ঘ ছন্দে ও অলংকারবহুল ভাষায় আবৃত্তি করিত এবং গম্ভীরভাবে নৃত্য করিত। এই সাক্ষী-দলের সামনে নাটক প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত অভিনীত হইত। দৃশ্যপরিবর্তনের কোনো বালাই ছিল না—কারণ স্থান ও কালের ঐক্য বজায় রাখিতে হইবে। অভিনয়ের দিক দিয়া সমস্ত নাটকের মধ্যে একটা অবাস্তব আবহাওয়া এবং শুষ্ক নিয়ম ও প্রথার কঠোর শাসন লক্ষিত হইত।

নাটকের উদ্ভবের মূলে প্রায় সব দেশেই ধর্মের প্রভাব দেখা যায়। প্রাচীন গ্রীক নাটকের এই অবস্থার মূলেও ছিল ধর্মের প্রভাব। নাটকের বিষয়বস্তু ছিল গ্রীক পুরাণের আখ্যান। দেবদেবীর মন্দিরে নাটকের অভিনয় ধর্ম-উৎসবের অঙ্গ বলিয়া পরিগণিত হইত। সেই জন্ত অভিনেতারাই দেহ অপেক্ষা বহুগুণে বড় অতি-প্রাকৃত পোশাক পরিয়া দর্শকদের মনে দেবত্ব-বিশ্বাস জাগাইতে চেষ্টা করিত। ঘটনা প্রায় সকল দর্শকই জানিত বলিয়া নাটকের পরিণাম সম্বন্ধে দর্শকের মনে কোনো উৎকণ্ঠা বা আগ্রহ ছিল না, তাই আকস্মিকতা ও বিস্ময়, বাহা নাটকীয় ঘটনার প্রাণ, তাহা নাটকের মধ্যে কোথাও পাওয়া যাইত না। ধীরস্থির ও গম্ভীর ভাবে ঘটনা-বর্ণনাই ছিল নাটকের উদ্দেশ্য। চরিত্রসৃষ্টির নৈপুণ্য বা বৈশিষ্ট্যের কোনো প্রয়োজন ছিল না, কারণ নাট্যকার পুরাণের সর্বজনবিদিত চরিত্রই অনুসরণ করিয়াছেন। তাই সেই অতি-প্রাকৃত নাটকের তুলনা করা যায় গ্রীক-ভাস্কর্যের সহিত—অচল, গম্ভীর, অতি-মানবীয়। বর্তমান যুগে ইহার আবেদন আর নাটকত্বে নাই—যা আছে তা উৎকৃষ্ট লিরিক গুণের জন্ত।

তারপর ইয়োৰোপে মধ্যযুগ তাহার ধর্ম, গির্জার প্রভাব ও অলৌকিকত্বে বিশ্বাস লইয়া অন্তর্গত হইলে যখন রেনেসাঁস আরম্ভ হইল, তখন সেই যুক্তির যুগে মানুষের কাহিনী নাটকের বিষয়বস্তু হইতে আরম্ভ হইল। দেবতা বা দেবানুগৃহীত ব্যক্তিকে পিছনে রাখিয়া মানুষ সামনে আসিয়া দাঁড়াইল। অতি-প্রাকৃত প্রভাব কিছু থাকিলেও মানব-জীবন ও মানবচরিত্রের রহস্যোদ্ঘাটনই নাটকের প্রধান অবলম্বনীয় হইল। ধর্মের প্রভাব হইতে নাটকের মুক্তি ঘটিল এবং নাটক অবাস্তব হইতে বাস্তবের তটে অবতরণ করিল।

এই সময় বিরাট নাট্য-প্রতিভা লইয়া শেক্সপীয়র আবির্ভূত হইলেন। শেক্সপীয়রের নাটকে আমরা এলিজাবেথের যুগের ইংলণ্ডের সমাজের অবস্থা, রুচি, ক্যাশান ও জাতীয় জীবনের বৈশিষ্ট্যের পটভূমিকায় মানুষকেই প্রধানত দেখি। যদিও অপ্রাকৃত ও অলৌকিক উপাদান কিছু তাঁহার নাটকে আছে, তবুও নরনারীর চরিত্রসৃষ্টিই ছিল তাঁহার প্রধান লক্ষ্য।

শেক্সপীয়রের সময়ে সমাজ-জীবন ও মানুষের চরিত্র এত জটিল হয় নাই।

প্রবৃত্তিই তাহাদিগকে পরিচালিত করিয়াছে। লোভ, কাম, প্রেম, ক্রোধ, হিংসা, দ্বেষ প্রভৃতি তীব্রভাবে তাহাদের হৃদয় আলোড়িত করিয়াছে—তাই প্রবল হৃদয়াবেগের তাড়নায় তাহারা অতো সহজে হত্যা, বিবাদ ও আত্মহত্যার দিকে ছুটিয়া গিয়াছে। সেই উদ্দাম প্রবৃত্তির লীলা আমরা শেক্সপীয়রের শ্রেষ্ঠ নাটকগুলির মধ্যে দেখি বাহিরের যুদ্ধ-বিগ্রহ, দ্বন্দ্ব-সংঘাত, আড়ম্বরবহুল অনুষ্ঠান আর অন্তরের বিপুল প্যাশনের আলোড়ন রোমাণ্টিক কল্পনার রঙীন রশ্মিসম্পাতে এক অপূর্ব কাব্যময় নাটকে রূপান্তরিত হইয়াছে। জার্মানীর গ্যেটে ও শিলারও এই কাব্যপ্রধান নাটকের স্রষ্টা। নানা অলংকারময় ভাষায় রচিত দীর্ঘ সংলাপের কার্যোচ্ছাস নাটকীয় ঘটনা ও চরিত্র-বিবর্তনের সঙ্গে মিশিয়া গিয়া একটা নূতন সাহিত্যরূপের সৃষ্টি করিয়াছে। ইহাতে কাব্য ও নাটকের মণিকাঞ্চন-যোগ হইয়াছে—ভাব ও রূপ, বাস্তব ও আদর্শ, চিত্র ও জীবন-দর্শনের অপূর্ব সম্মেলন হইয়াছে। ইহাই উৎকৃষ্ট নাট্যকায় রোমাণ্টিক কবি-কল্পনা।

আমাদের ভারতীয় নাট্যের উদ্ভবও ধর্মের আশ্রয়ে হইয়াছিল। ভারতের নাট্য-শাস্ত্রে ইহাকে ‘পঞ্চম-বেদ’ বলা হইয়াছে। ইন্দের অম্বরবিজয়োৎসব উপলক্ষ্যে দেবাসুরের যুদ্ধের বিষয়কে অবলম্বন করিয়াই প্রথম নাটক রচিত হইয়াছিল। দেবতাদের প্রাধান্ত ও মাহাত্ম্য প্রদর্শনই ছিল ইহার মূল লক্ষ্য। ভরতমুনি স্বর্গে দেবতাদের সম্মুখে ‘লক্ষ্মী-স্বয়ংবর’ নাটক অভিনয় করাইয়াছিলেন বলিয়াও কথিত আছে। এক্ষেত্রে বিষ্ণু-দেবতাকে অবলম্বন করিয়াই নাটকের প্রথম প্রকাশ হইয়াছিল মনে হয়। ভাসের নাটকে আমরা প্রাচীন কালের রাজা ও নরনারীর রোমাণ্টিক চিত্র দেখি। খৃষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতাব্দীতে রচিত ‘মুচ্ছকটিক’ একখানি চমৎকার নাটক। চারুদত্ত-বসন্তসেনার প্রেমকাহিনীর সঙ্গে সমাজের নানা শ্রেণীর লোকের প্রতিচ্ছবি ইহাতে আছে। তৎকালীন নাগরিক জীবনের এক সুন্দর চিত্র চমৎকার নাটকীয় ভঙ্গীতে ফুটিয়া উঠিয়াছে। তারপর কালিদাসের ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলা’ ও ভবভূতির ‘উত্তররামচরিত’ মহাভারত, রামায়ণ ও পুরাণের কাহিনী অবলম্বন করিয়া রচিত। ‘মুদ্রারাক্ষস’ ইতিহাসের ক্ষীণ ভিত্তির উপর স্থাপিত একপ্রকার রাজনৈতিক নাটক।

প্রায় সমস্ত সংস্কৃত নাটকের বিষয়বস্তু রামায়ণ, মহাভারত বা পুরাণের কাহিনী, কাল্পনিক রাজা-রানী ও প্রণয়ী-প্রণয়িনীদের জীবন-কথা। বাস্তবসম্পর্কলেশহীন কাল্পনিক ঘটনা-সংস্থান, অতি-প্রাকৃত বিষয়ের অবতারণা, অলংকারক্ষীত গীতিকবিতায় সংলাপ প্রভৃতিতে সংস্কৃত-নাটক একটা কৃত্রিম আবহাওয়ায় ভরাজাত। এক ‘মুচ্ছকটিক’ ছাড়া কোনো সত্যকার সমাজ বা কোনো যুগের মানুষকে এই

নাটক প্রতিবিশিত করিয়াছে বলিয়া মনে হয় না। নাট্যশাস্ত্র ও দৃশ্যকাব্যের নিয়ম, ধর্ম ও আদর্শনীতির প্রভাব, উচ্চশ্রেণীর লোকের জীবন-যাত্রার কতকগুলি মামুলী রীতি নাট্যকারের উপর প্রবল প্রভাব বিস্তার করিয়া তাহার শিল্পরীতিকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে। তবুও দেশকালপাত্রের সীমা লঙ্ঘন করিয়া, অনুশাসন ও বিধি-নিয়মের গুণ্ডী ভিঙাইয়া মাঝে মাঝে নরনারীর সর্বজনীন চরিত্রের যে বৈশিষ্ট্য ফুটিয়া উঠিয়াছে, তাহার অনবচ্ছিন্ন সৌন্দর্য আমাদিগকে আকৃষ্ট করে। কোনো কোনো নাটকে নাটক ও কাব্যের সুন্দর সংমিশ্রণ হইয়াছে। সেই ছ'একখানি নাটক উৎকৃষ্ট নাটকীয় রোমাটিক কল্পনার নিদর্শন।

বাংলার নাট্যসাহিত্য ইয়োরোপের রোমাটিক নাটক—বিশেষ করিয়া শেক্সপীয়রের নাটকের আদর্শে অনেকটা প্রভাবান্বিত হইয়াছে। যে বস্তুধর্ম বা দৃষ্টরূপের যথার্থ প্রকাশ নাটকের প্রাণ, নাট্যকারের যে নিলিখিত ও আত্মভাবমুক্ত দৃষ্টি জগৎ ও জীবনের দুজ্জের রহস্য উদ্ঘাটন করিয়া অনির্বচনীয় ভাববস্তুকে বহুতর ক্ষেত্রে লইয়া যায়, যে উচ্চাঙ্গের নাট্যকলা সমাজ ও যুগকে প্রতিবিশিত করিয়াও দেশকালকে অতিক্রম করিয়া সর্বজনীন রস-চেতনাকে উদ্ভূত করে, বাংলা-সাহিত্যে কোনো নাটকের মধ্যেই তাহার নিদর্শন পাওয়া যায় না।

গিরিশচন্দ্র-দ্বিজেন্দ্রলাল-ফীরোদপ্রসাদ বিলাতী রোমাটিক ট্রাজেডি বা ঐতিহাসিক নাটকের আদর্শে অল্পপ্রাণিত হইয়াছিলেন।

বাঙালীর নাট্যরস-পিপাসা পাচালী ও যাত্রাকে কেন্দ্র করিয়াই প্রথম পরিস্ফুট হয়। ভক্তিমূলক পৌরাণিক কাহিনী বা সামাজিক বা পারিবারিক জীবনের মধ্যে স্বাভাবিক হৃদয়ের উচ্ছ্বাস বা কোতুক খাটি বাঙালী-হৃদয়ের তৃপ্তি সাধন করিতে পারে। গিরিশচন্দ্র বাঙালী-হৃদয়ের এই গুঢ় তত্ত্ব জানিয়া যাত্রা ও বিলাতী নাটকের সমন্বয়ে এমন এক রসবস্তু নির্মাণ করিয়াছিলেন, যাহাতে বাঙালীর হৃদয়-নদীতে ভাবের প্লাবন আসিয়াছিল। শিক্ষিত অশিক্ষিত সমস্ত বাঙালীর হৃদয়েই তিনি জয় করিয়াছিলেন। তাই তাঁহার ‘প্রফুল্ল’ বা ‘বিষমঙ্গল’ ভাবপ্রবণ, গীতপ্রাণ, কল্পনাবিলাসী বাঙালীর নিকট অপূর্ব রসবস্তু বলিয়া সমাদৃত হইয়াছে।

দ্বিজেন্দ্রলালও শেক্সপীয়র প্রভৃতি নাট্যকারের রোমাটিক ট্রাজেডির আদর্শে অল্পপ্রাণিত হইয়াছিলেন। ঘটনা-সংস্থান-নৈপুণ্যের সহিত উচ্চাঙ্গের কবিত্বের সম্মেলন হইয়াছে তাঁহার নাটকে। কিন্তু ঐতিহাসিক নাটকগুলির পাত্র-পাত্রী তাহাদের ঐতিহাসিকত্ব ত্যাগ করিয়া ভাবপ্রবণ, শিক্ষিত বাঙালী নরনারীতে পরিণত হইয়াছে। দেশ ও কালের যে আবহাওয়া (atmosphere) ঐতিহাসিক নাটককে বৈশিষ্ট্য দান করে, তাহা তাঁহার ঐতিহাসিক নাটকে বজায় রাখা হয়

নাহ। স্বদেশপ্ৰীতি ও জাতীয়তার উদ্বোধক ভাবরাজিই তাঁহার নাটকের সর্বশ্রেষ্ঠ দান। মার্জিতরুচি শিক্ষিত বাঙালী-সমাজে তিনি অগ্রতম শ্রেষ্ঠ নাট্যকার বলিয়া সমাদৃত হইয়াছেন।

ক্ষীরোদপ্রসাদও বিলাতী রোমান্টিক নাটকের দ্বারা অনুপ্রাণিত হইয়াছিলেন। ঘটনাপ্রবাহের সঙ্গে চরিত্রসৃষ্টির খুব ভালো সমন্বয় তাঁহার নাটকে হয় নাই,—বহুস্থানে ভাবের কবিত্বময় উচ্ছ্বাস, অনংগত কল্পনা ও অলৌকিক আবহাওয়ার দ্বারা তিনি নাটকের প্রাণকে পীড়িত করিয়াছেন। তাঁহার অনেক নাটক একটা অবাস্তব রোমান্সে পরিণত হইয়াছে।

দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’ ও ‘সধবার একাদশী’ প্রভৃতিতে আমরা অনেকটা প্রকৃত নাটকের রূপ দেখিতে পাই। বাস্তব পরিবেশ ও চরিত্র-চিত্রণে সর্বসংস্কার-নিরপেক্ষ যে বস্তুনিষ্ঠ রসের প্রয়োজন, তাহার সাক্ষাৎ দীনবন্ধুর নাটকে আমাদের কিছুটা মেলে। তাঁহার নাটকের অন্ত্যায়্য ক্রটি সত্ত্বেও বাস্তবজীবনের একটা অংশকে যেন প্রতিবিম্বিত দেখি তাহার মধ্যে। দীনবন্ধু ছাড়া আর সব নাট্যকারের নাটক অল্প ও দৃশ্বে বিভক্ত রোমান্স মাত্র—অবাস্তব কল্পনার চমকপ্রদ লীলা আর ভাবের কাব্যময় উচ্ছ্বাস মাত্র,—বাস্তবজীবনের স্বত-উৎসারিত গূঢ়তম ও বৃহত্তম রসবিলাস তাহাতে নাই।

সভ্যতাবিস্তার ও মানবজীবনের জটিলতারূপের সঙ্গে সঙ্গে আধুনিক কালে নাটকের বিষয়বস্তু, শিল্পরীতি ও অভিনয়পদ্ধতির পরিবর্তন হইয়াছে। কেবল পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক ব্যক্তি বা রাজারাজ্যদাদের জীবন ও কীর্তিকথা লইয়া যে নাটক, তাহা আর লোকের মনোরঞ্জন করিতে পারে না। সমাজের বাস্তব পটভূমিকায় যেসব দ্বন্দ্ব ও সমস্যা মধ্য দিয়া মানুষকে জীবনপথ অতিক্রম করিতে হইতেছে, তাহার অভিব্যক্তির রসই বর্তমানে পাঠক ও দর্শকদের কামনার বস্তু হইয়াছে। সমাজের সহিত ব্যক্তির সংঘর্ষ, যুক্তি ও জ্ঞানের সহিত চিরাচরিত প্রথা ও নীতির দ্বন্দ্ব, জীবনসংগ্রামে আত্মরক্ষার জন্ত রূঢ় ও নগ্ন প্রচেষ্টা, আর্থনীতিক সমস্যা প্রভৃতি জীবনে যে অহরহ সংকট সৃষ্টি করিতেছে, তাহার প্রকাশই হইয়াছে আধুনিক নাটকের বিষয়বস্তু। সমাজে, জীবনে যে-সব বাস্তব সমস্যা জন্মিয়া উঠিয়াছে, যাহার স্তম্ভ সমাধানের অভাবে মানুষ জীবনের গতিপথে নানা বিপর্ষয়ের সম্মুখীন হইতেছে, সেই আভ্যন্তরিক বিপর্ষয়ের ইতিহাস ও অন্তর্দ্বন্দ্বের দিকেই নাট্যকারের দৃষ্টি আকৃষ্ট হইতেছে এবং তাহারই একটা রূপদানের চেষ্টা চলিয়াছে আধুনিক নাটকে। তাই বর্তমান নাটকে নাট্যকারকে তত্ত্বালোচক, সমস্যা-ইঙ্গিতবাহক ও মতবাদ-প্রচারকের ভূমিকা গ্রহণ করিতে দেখা যায়।

বর্তমান সমস্যাগুলক সামাজিক নাটকে নাটকের পূর্বতন শিল্পরীতিরও পরিবর্তন হইয়াছে। পূর্বকার স্থূল ধর্মসংশ্লিষ্ট যে অনুভূতি ও আবেগ, ধর্মজগতের অতি-মানবদের যে চরিত্র-চিত্রণ, তাহা আর পরবর্তী যুগের মানবচিত্তকে আনন্দ দিতে পারে নাই। আবার পরবর্তী যুগের নাটকে নরনারীর যে আদিম প্রবৃত্তির উদ্দাম প্রাবল্য, যে বীরস্বর্গোরবের আদর্শ, যুদ্ধবিগ্রহের কোলাহল, প্রবল দ্বন্দ্বসংঘাতের প্রত্যক্ষ আলোড়ন, অবাস্তব কল্পনার লীলাবিলাস, কবিত্বময় উচ্ছ্বাস আর অলংকারস্ফীত ভাষার সংলাপ, এখনকার প্রথম বাস্তবতার রোদ্রদীর্ঘ, প্রবল যুক্তিবাদী, বহুসমস্যাভারপীড়িত মানুষের রস-পিপাসা চরিতার্থ করিতে পারে না। সভ্যতাবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে মানুষের প্রবৃত্তির দ্বন্দ্ব বাহিরের প্রত্যক্ষ অভিব্যক্তির পথ ছাড়িয়া অন্তরের গূঢ় পথে সঞ্চার করিতে আরম্ভ করিয়াছে। আর্থনীতিক অবস্থা ও সমাজ-পরিবেশের চাপে লোকের মানসিকতা নূতনভাবে গড়িয়া উঠিতেছে। এখন মানুষ আবেগের ছুঁদান্ত ঘোড়াকে বুদ্ধির লাগামে বশ করিতে শিখিয়াছে। ছদ্মবেশে আগ্নেয়গোপন করিতে এখন সে ওস্তাদ। এই বিজ্ঞানের যুগে মানুষের মন অতি জটিল, অতি বিচিত্র, তাহার ব্যক্তিত্ব নানা পরস্পরবিরোধী ভাবের সমষ্টি, জীবনে তাহার বহু সমস্যা। ইবনে, বিয়র্নসন, বার্নার্ড শ প্রভৃতি পাশ্চাত্য নাট্যকারেরা মানবের এই জটিল ও বিচিত্র দ্বন্দ্ব এবং মানবজীবনের বিচিত্র সমস্যাকে নাটকের বিষয়বস্তু করিয়াছেন। সংঘবদ্ধ সমাজের সহিত ব্যক্তিস্বাধীনতার সংঘর্ষ, আদর্শের সহিত বাস্তবের দ্বন্দ্ব ও জীবনের নানা সমস্যাকে তাঁহারা রূপদান করিয়াছেন।

নাটকের প্রকৃতি ও আঙ্গিকেরও পরিবর্তন হইয়াছে। নানা ঘটনার আবর্ত-সংকুল দীর্ঘ পঞ্চাশ নাটক সংকুচিত হইয়া তিন বা এক অঙ্কে পরিণত হইয়াছে। শব্দবাংকারমুখর অমিতাক্ষর ছন্দে দীর্ঘ কবিত্বময় উচ্ছ্বাস আর এখন পাতাপাত্রীর মুখে শোভা পায় না। এখন স্বাভাবিক গভেই তাহারা মনের ভাব ও আবেগ প্রকাশ করিতেছে। আবেগ, যাহা নাটকের প্রাণ, তাহা বুদ্ধি দ্বারা এমন শাসিত হইয়াছে যে, উহা প্রত্যক্ষ প্রকাশের পথ ছাড়িয়া ইঙ্গিত ও ব্যঞ্জনার আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে। নাটক সব দিক দিয়া বর্তমান কালের উপযোগী রূপ ধারণ করিয়াছে। আমাদের বাংলা-সাহিত্যেও এইরূপ ছ'একখানি সমস্যাসংকুল সামাজিক নাটকের আবির্ভাব হইয়াছে—কিন্তু তাহা এতই কৃত্রিম ও দুর্বল যে, পাশ্চাত্যের একটা ব্যর্থ অনুকরণ বলিয়া মনে হয়—বাঙালীর সমাজ-জীবনের বৈশিষ্ট্য ও সমস্যার তাহা প্রতিচ্ছবি নয়।

ইহাই সাধারণভাবে প্রথম যুগ হইতে নাটকের উৎপত্তি ও বর্তমান পরিণতির ইতিহাসের সংক্ষিপ্ত পরিচয়।

কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ হইতে আরম্ভ করিয়া বিংশ শতাব্দীর প্রথম ভাগ পর্যন্ত ইয়োরোপীয় সাহিত্যে আমরা এমন একপ্রকার নাটকের আবির্ভাব লক্ষ্য করি যাহার প্রকৃতি ও আদর্শ সম্পূর্ণ ভিন্ন। যে প্রত্যক্ষ স্থূল জগৎকে আমরা পঞ্চেন্দ্রিয়ের দ্বারা গ্রহণ করি, উহাই এই জগতের একমাত্র সত্য-স্বরূপ নয়। এই বস্তুজগতের অন্তরালে এক অতীন্দ্রিয় জগৎ আছে, সেখানে এক অসীম রহস্যের লীলা অহরহ তরঙ্গিত হইতেছে। এই বস্তুজগতের নীরব, নিশ্চল, জড়পদার্থ সেই অন্তরালবর্তী অসীম রহস্যের ইঙ্গিত ও সংকেত বহন করিতেছে। সেই অতীন্দ্রিয় জগতের রহস্য বুদ্ধি বা জ্ঞানের দ্বারা উপলব্ধি করা যায় না, হৃদয়ের গোপন অন্তস্তলে সূক্ষ্ম অনুভূতির মধ্যে তাহা ধরা পড়ে। অন্তরের বিজ্ঞান নিঃসঙ্গতা ও গভীর নীরবতার মধ্যে সেই অতীন্দ্রিয় লীলা-রহস্য অনুভূত হয়; সেই অতি সূক্ষ্ম তীক্ষ্ণ বাণীর সুর অন্তরের সমস্ত দিক্চক্রবাল ব্যাপ্ত করিয়া অনিদিষ্ট আকাজ্জ্বার বেদনায় কৰুণ-মধুর রাগিণীর সৃষ্টি করে। অন্তরের নিভৃত গুহায় সেই শক্তির পদক্ষেপে সমস্ত কল্পনা শিহরিত হইয়া উদ্দাম হইয়া ওঠে, আবেগ তরঙ্গায়িত হইতে থাকে, তখন শিল্পীর মনে এই অনিদিষ্ট বায়বীয় অনুভূতিকে বাহিরে রূপদানের আকাজ্জ্বা জাগে। অদৃশ্যকে দর্শনীয় করিতে হইলে, অসীমকে সীমায় বাধিতে হইলে, অনির্দেশনীয় আবেগকে রূপদান করিতে হইলে শিল্পীকে সংকেত, প্রতীক বা রূপকের সাহায্য লইতে হয়। শিল্পী তখন সেই অতীন্দ্রিয় জগতের রহস্যময় অনুভূতি ও অভিজ্ঞতা প্রকাশের জন্ত এক নূতন স্বপ্নের জগৎ নির্মাণ করে, সেই জগতে কিছু-ব্যক্ত কিছু-অব্যক্ত, কিছু-স্পষ্ট, কিছু-ইঙ্গিত, কিছু-প্রকাশ, কিছু-ব্যঞ্জনা দ্বারা এই বস্তুজগৎ ও অতীন্দ্রিয় জগতের মধ্যে একটা সম্বন্ধ ও যোগাযোগের আভাস দিয়া তাহার অন্তরের গূঢ় আবেগকে বোধগম্য করিতে চেষ্টা করে। এই অপূর্ব রহস্যময়তা ও সাংকেতিকতার বিচিত্র অনুভূতি-লীলা এমন ঘন-সংঘাতময়, এমন ভয়-সংশয়-আশা-নৈরাশ্যের দোলায় দোলায়িত হয় যে, মানবমনের অসীম বিশ্বয় ও উদগ্র কৌতূহলকে সর্বদা জাগ্রত রাখে। তাই এই অতীন্দ্রিয়রহস্য-শিল্পীরা তাঁহাদের প্রকাশকে নাটকের বিষয়ীভূত করেন। এইপ্রকার সাংকেতিক রহস্যময় নাটকের বিষয়বস্তু ও রূপ সাধারণ নাটকের বিষয়বস্তু ও রূপ হইতে পৃথক্।

আমরা নাটকে এ পর্যন্ত মানবচরিত্রের বিপুল রহস্যের সন্ধান পাইয়াছি। মানব-চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব, তাহার মনের প্রবৃত্তিনিচয়ের মধ্যে অসামঞ্জস্য, পারিপার্শ্বিক শক্তিপুঞ্জের সহিত সংঘর্ষ, ব্যক্তির সহিত সমাজের, বাস্তবের সহিত আদর্শের, নিয়বৃত্তির সহিত উচ্চবৃত্তির, প্রবৃত্তির সহিত নিবৃত্তির, ধর্মের মোহজনক কুসংস্কার বা লৌকিক ধর্মের সহিত সর্বজনীন নিত্যধর্মের, প্রেমের সহিত শ্রেয়ের বিরোধ বা

দ্বন্দ্ব দেখিয়াছি। এই দ্বন্দ্বের পরাজিত মানবের অসহায়তা ও বিফলতার করুণ রূপ ফুটিয়া উঠিয়াছে। তাহাতেই উৎকৃষ্ট ট্র্যাজেডির সৃষ্টি হইয়াছে।

কিন্তু মানবমনের এই গূঢ় পরিচয়ের পরেও মানুষের আর একটি উৎকর্ষার পরিতৃপ্তি হয় না। মানবের অন্তরাত্মার আত্মপরিচয়ের যে আকৃতি, তাহার অনন্তত্ব ও অসীম রহস্যবোধে যে তৃপ্তি, তাহা মানবমনের এই বাহিরের পরিচয়ের মধ্যে পাওয়া যায় না। মানবাত্মা অনন্তপথের যাত্রী,—এই জগতের দ্বন্দ্ব-কোলাহল-ময়তার উর্ধ্বে যে নিস্তরঙ্গ, অনন্ত, অতীন্দ্রিয় জীবন বিশ্বকে পরিব্যাপ্ত করিয়া রহিয়াছে, সে তাহারই সন্ধান করে—সেই অতীন্দ্রিয় জগৎ, সেই কল্পলোক বা স্বপ্নলোকের মধ্যে প্রাণের দ্বারা আত্মপরিচয়ের গভীর রহস্যটি জানিতে চায়। সেই অতীন্দ্রিয় জগতে, সেই সর্বব্যাপী মহাজীবনভূমিতে জীবনের গভীরতর সত্য বিরাজ করে। সেইটিই মানবাত্মার প্রকৃত জগৎ, বাহিরের জগৎটা তো একটা মায়াবাজ্য। আমাদের এই স্থূল জগতের প্রত্যক্ষতার মধ্যে সেই অতীন্দ্রিয় জগতের, সেই মহাজীবনের বিচিত্র মধুর লীলা চলিয়াছে। প্রাত্যহিক জীবনের ধূলি-কালিমায়, স্তব্ধত্বে, চিত্তের আলোড়নে সেই লীলা আমরা উপলব্ধি করিতে পারি না, কিন্তু সমস্ত সাংসারিক ঘটনার বিক্ষোভ হইতে মুক্ত হইলে, হৃদয়ের গভীর স্তব্ধতার মধ্যে সেই স্বপ্নলোকের সংকেত, ইঙ্গিত, একটা অলৌকিক চেতনা আমরা অনুভব করি। দূর আকাশের ক্ষীণ জ্যোতিষ্কের একটু অস্পষ্ট আলো, গভীর রাত্রির একটা অকস্মাৎ পুষ্পগন্ধ, একটা অচেতনা, অজানা, মুখচ্ছবি বা কণ্ঠস্বর এক মুহূর্তে আমাদের চেতনাকে সেই স্বপ্নলোকে জাগাইয়া তোলে। বহির্জগৎ কোথায় ধীরে ধীরে মিলাইয়া যায়। কিসের একটা বেদনা, একটা উৎকর্ষা করুণ-মধুর মূর্ছনায় চিত্তকে ভারাক্রান্ত করে। মানুষ তখন একটা অসীম রহস্যের সাক্ষাৎ পায়, জীবন যে এক পরমাশ্চর্যের ইঙ্গিতে কোথায় লোকান্তরের দিকে চলিয়াছে, তাহার অস্পষ্ট স্মৃতি মনে ভাসিয়া ওঠে। জীবনে এই স্তব্ধপূর্ণ রহস্যের লীলা, এই আনন্দ-বেদনাময় অনুভূতি, এই ইন্দ্রিয়াতীত জগতের সন্ধানই সাংকেতিক নাট্যকারদের বিষয়বস্তু ও শিল্পরীতির মেরুদণ্ড। এই স্বপ্নজগৎ ও ব্যবহারিক জগতের পার্থক্যে অন্তর্লৌকে যে একটা করুণ-মধুর বেদনার সৃষ্টি হয়, তাহার মধ্যেই সূক্ষ্ম ট্র্যাজেডির বীজ নিহিত আছে। তাই সাংকেতিক নাটক এক অপূর্বজন্মের করুণ-মধুর ট্র্যাজেডিতে পরিণত হইতে পারে।

এ বিষয়ে ডবলিউ. বি. ইয়েটস বলেন,—

“It was only by watching my own plays that I came to understand that this reverie, this twilight between sleep and waking, this bout-

of fencing, alike on the stage and in the mind, between man and phantom, this perilous path as on the edge of a sword, is the condition of tragic pleasure, and to understand why it is so rare and so brief."

(*Preface, Plays for an Irish Theatre*)

বেলজিয়ামের নাট্যকার মরিস মেটারলিংকের নাটকে, আয়ারল্যান্ডের কবি-নাট্যকার ডবলিউ. বি. ইয়েটসের নাটকে, জার্মানীর নাট্যকার হাউপটম্যানের কয়েকখানা স্বপ্ন ও রূপকথার রহস্যমণ্ডিত রোমাটিক নাট্যকাব্যে এবং রুশ-নাট্যকার আন্দ্রিভের সাংকেতিক নাটকগুলিতে এই সর্বব্যাপী রহস্যময়তা ও সাংকেতিকতার একটা বৈশিষ্ট্য ও সৌন্দর্যপূর্ণ রূপ আমরা দেখিতে পাই।

এই সব নাট্যকারের নিকট সাহিত্যের বিষয়বস্তু পৃথক, জীবন-দর্শন একটা পৃথক মানসিকতা ব্যক্ত করে এবং ইহাদের সাহিত্যিক প্রকাশভঙ্গীও স্বতন্ত্র। তাহাদের মতে—সত্য এমন একটি বস্তু যাহার দর্শন হাটে-বাজারে মিলে না। প্রকৃতি ও মানবের প্রত্যক্ষ বাস্তব অভিব্যক্তির মধ্যেও তাহা নাই। সত্য অন্তরের নিহৃত স্থলে এক অপূর্ব অহুত্বের মধ্যে পাওয়া যায়। এই স্থল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তু-জগতের অন্তরালে যে অতীন্দ্রিয় জগৎ আছে, সেই জগতের মধ্যেই সত্য ও সৌন্দর্যের বাস। যাহা বাহিরের ঘটনা, যাহা আমরা জানি, তাহার মধ্যে সত্য ও আনন্দ নাই—যাহা আমরা আবিষ্কার করি তাহার মধ্যেই সত্য ও আনন্দ। অন্তরাত্মার অবগুপ্তিত জীবন পূর্ণ-চৈতন্য ও মধ্য-চৈতন্যের প্রান্তিক সীমায় যে সত্য ও রহস্যের ইঙ্গিত পায় তাহার আবিষ্কারই মানুষের আকাজক্ষার বস্তু। জীবনের এই রহস্যসন্ধানই মানুষের প্রকৃত লক্ষ্য। মানুষ এই অদৃশ্য, অজ্ঞাত ও অনাবিষ্কৃতের সন্ধানই জীবনপথে ছুটিয়াছে। মানবজীবনের চারিদিক এই রহস্যের জালে আবৃত। সেই অদৃশ্য জগতের রহস্য আমাদের স্থল ইন্দ্রিয়দ্বারে ধরা দেয় না। আমরা কেবল অন্ধকারে সেই অদৃশ্যকে দেখিবার জন্ত, অধরাকে ধরিবার জন্ত ঘুরিতেছি। সেই অদৃশ্য সত্য-হৃন্দর, বিরাট বস্তু-জগতের অন্তরাল ভেদ করিয়া বিদ্যুৎ-চমকের মতো সময় সময় আভাসে ইঙ্গিতে আমাদের অন্তর্দৃষ্টির নিকট প্রতিভাত হয়। গীতিকবিতায় ও নাটকে এই সব রহস্যবাদীদের আদর্শ—মানব-জীবনকে প্রতিবিম্বিত করা নয়—মানবজীবনের গূঢ় ও গোপন রহস্য উদ্ঘাটন করা।

এইসব মিস্টিক ও সাংকেতিক নাট্যকারদের শিল্পরীতি ভিন্ন এবং অভিনয়-ব্যবস্থাও ভিন্ন। ইহারা বাস্তবজীবন ও বাস্তবঘটনাকে নাটকে প্রতিবিম্বিত করে না, ইহাদের নাটকে নরনারীর আবেগময় ভাষণ ও চলমান কর্মপ্রবাহ নাই, এবং প্লটেরও কার্যকারণসংগত স্মসংবদ্ধ কাঠামো নাই। অভিনয়ে দৃশ্যপটের বেশি

পরিবর্তন করা হয় না। পাত্রপাত্রীর মূখর সংলাপ অনেকাংশে বর্জিত,—কেহ কেহ মাঝে মাঝে বিষয়বহির্ভূত ইঙ্গিতাত্মক কথা বলে, কেহ বা হেঁয়ালির ভাষায় উত্তর দেয়, কোনো চরিত্র নীরবে রঙ্গমঞ্চের একধারে দাঁড়াইয়া থাকে, কাহারো বা নাটকে প্রবেশই নাই। রঙ্গমঞ্চের সচল কর্মকোলাহল ও ঘটনা-সংঘটন কিছুই তাহাতে নাই। একটা শান্ত স্তব্ধতা ও রহস্যময় নীরবতা সমস্ত রঙ্গমঞ্চ ঘিরিয়া বিরাজ করে। মানুষের বিচিত্রকর্মমূখর, পতন-অহুদয়-বন্ধুর, স্বপ্নদুঃখ ও আশা-নিরাশার ঘাত-প্রতিঘাত-তরঙ্গিত জীবনে পরম সত্যের, চরম রহস্যের সন্ধান মেলে না, নীরব শান্তির মধ্যে, ধ্যানের স্তব্ধতার মধ্যে কোনো এক শুভমুহুর্তে সেই চিরন্তন সত্য ও রহস্যের স্পর্শ পাওয়া যায়।

মেটারলিংক এই সাংকেতিক নাটকের রঙ্গমঞ্চের নাম দিয়াছেন “স্থিতিশীল রঙ্গমঞ্চ”—“Static theatre”। আন্দ্রিভ এইপ্রকার নাটককে বলিয়াছেন—“Panpsyche” বা “সর্বাত্মময়” বা “সর্বচিত্তাময়”। তাঁহাদের মতে কর্মচাঞ্চল্যহীন নীরবতার মধ্যে অতীন্দ্রিয় জগতের অনির্বচনীয় রহস্যের স্বরূপ, অন্তরাত্মার নিপুট বৈশিষ্ট্য আমাদের কাছে ধরা পড়ে।

মেটারলিংক বলেন,—

“Silence surrounds us on every side ; it is the source of the undercurrents of our life ; and let one of us but knock, with trembling fingers, at the door of the abyss, it is always by the same attentive silence that this door will be opened.” (*Silence, The Treasure of the Humble.*)

নীরবতার সাধনা দ্বারাই সেই গভীর নিস্তব্ধ রহস্যের দরজা খোলা যায়।

তিনি আরো বলিয়াছেন,—

“No sooner are the lips still than the soul awakes, and sets forth on its labours ; silence is an element that is full of surprise, danger and happiness, and in these the soul possesses itself in freedom.” (*Silence, The Treasure of the Humble.*)

নীরবতার মধ্যেই অন্তরাত্মার স্বাধীন ও পূর্ণ বিকাশ।

সাংকেতিক নাটকের রঙ্গমঞ্চে কার্যকারণসংবদ্ধ কোনো ঘটনার সংঘটন প্রায়ই দেখানো হয় না,—কেবল একটা ঘটনার খণ্ড-অংশ, একটা আবহাওয়া, একটা বিশিষ্ট মানসিক অবস্থা প্রতিফলিত করা হয়। সেখানে কোনো বাস্তব প্রত্যক্ষ ঘটনা বেশি ঘটে না—কেবল একটা অবাস্তব, অদৃশ্য ঘটনার ফল অনুভূত হয়। যদি-বা কোনো ঘটনা ঘটে, তাহা আকস্মিক, অর্থহীন ও রহস্যময় বলিয়া মনে হয়।

সত্য ও সৌন্দর্যের জন্ত অন্তরাত্মার যে অশ্রান্ত ও অদৃশ্য প্রয়াস, তাহার বিচিত্র আকাজ্জা ও সমস্তা, দৈনন্দিন জীবনের অন্তরালে যে মহান গৌরব ও সৌন্দর্য লুক্কায়িত আছে, ইহাদের ক্ষণিক আভাস এই সাংকেতিক রহস্যবাদীরা নাটকের অভিনয় হইতে পাইতে চান। কে কাহাকে কি বলিল, কে কাহাকে হত্যা করিল—এ সব তাঁহাদের কাছে অবাস্তব। মেটারলিংক বলিয়াছেন,—

“Indeed, when I go to a theatre, I feel as though I were spending a few hours with my ancestors, who conceived life as something that was primitive, arid and brutal; but this conception of theirs scarcely even lingers in my memory, and surely it is not one that I can share.....I had hoped to be shown some act of life, traced back to its sources and to its mystery by connecting links, that my daily occupations afford me neither power nor occasion to study. I had gone thither hoping that the beauty, the grandeur and the earnestness of my humble day by day existence would, for one instant, be revealed to me.....I was yearning for one of the strange moments of a higher life that flit unperceived through my dreariest hours; whereas, almost invariably all that I beheld was but a man who would tell me, at wearisome length, why he was jealous, why he poisoned, or why he killed.” (*The Tragical in Daily Life, The Treasure of the Humble.*)

এই বলা হইতে না-বলার মধ্যে, এই কর্ণচাঞ্চল্য হইতে নীরবতার মধ্যে, এই ব্যক্ত হইতে অব্যক্তের মধ্যেই জীবনের রহস্য নিহিত। স্তবরাং নাটকের পক্ষে প্রকাশ্য ভাষণ ও কর্মোত্তম অপেক্ষা নীরবতার বাণীকে, আত্মদর্শনের এই ইঙ্গিতকে দর্শকের মনের মধ্যে সঞ্চার করিতে পারিলেই তাহার উদ্দেশ্য সিদ্ধ হইল। মেটারলিংক এই ভাবের আভাস দিয়াছেন,—

“I have grown to believe that an old man, seated in his armchair, waiting patiently, with his lamp beside him, giving unconscious ear to all the eternal laws that reign about his house, interpreting, without comprehending, the silence of doors and windows and the quivering voice of the light.....an old man, who conceives not that all the powers of this world, like so many heedful servants, are mingling and keeping vigil in his room.....I have grown to believe that he, motionless as he is, does yet live in reality a deeper, more

human and more universal life than the lover who strangles his mistress, the captain who conquers in battle or 'the husband who avenges his honour'." (*The Tragical in Daily Life, The Treasure of the Humble.*)

এই জাতীয় নাটকে স্তম্ভবন্ধ ঘটনা-বিবর্তনের পরিবর্তে ঘটনার একটা অংশ বা পূর্বাভাস, হঠাৎ সাক্ষাৎ বা দৃষ্টিতে একটা অদ্ভুত অলুভূতি, অজ্ঞাত, অবচেতন মনের প্রেরণায় একটা মন্তব্য বা সিদ্ধান্ত, যে শক্তিকে বুঝানো যায় না, অথচ অলুভব করা যায়, এমন একটা শক্তির লীলা, সহানুভূতি বা বিরুদ্ধভাবের গোপন বিধান, অব্যক্ত বিষয়ের অলুভবগম্য অসীম প্রভাব প্রভৃতিই বেশি পরিমাণে বর্তমান থাকে।

ইহাই মোটামুটি সাংকেতিক নাটকের ভাববস্তু, শিল্পরীতি ও অভিনয়-পদ্ধতি।

মেটারলিংক, ইয়েট্‌স, হাউপট্‌ম্যানের ও আন্দ্রিভের কয়েকখানা নাটকের সংক্ষিপ্ত একটু আলোচনা করিলেই এ-জাতীয় নাটকের স্বরূপ সম্বন্ধে একটা ধারণা হইবে।

The Princess Maleine (La Princesse Malienne) মেটারলিংকের প্রথম সাংকেতিক নাটক। এই নাটক-প্রকাশের পর হইতে নাকি নাট্যকার হিসাবে তাঁহার খ্যাতি চারিদিকে বিস্তৃত হয়, এবং তাঁহাকে "Belgian Shakespeare"-নামে অভিহিত করা হয়। অবশ্য শেক্সপীয়র ও মেটারলিংকের নাট্যপ্রতিভা সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী, তবে এই নাটকের আখ্যানবস্তুর সহিত Hamlet-এর আখ্যানবস্তুর একটু সাদৃশ্য আছে। Gertrude-এর মতো রাণী Anne এই নাটকে বিরুদ্ধ শক্তির কেন্দ্র। কিন্তু এই সামান্য সাদৃশ্যের জন্য তাঁহাকে শেক্সপীয়র বলা হয় নাই। নিয়তির যে প্রচণ্ড প্রভাব আমরা শেক্সপীয়রের নাটকে লক্ষ্য করি, এই নাটকের মধ্যেও নিয়তির সেই দোর্দণ্ড প্রতাপ বিরাজ করিতেছে। ইহাই তুলনার হেতু বলিয়া মনে হয়।

Yesselmonde-এর বৃদ্ধ রাজা Hjalmar-এর পুত্র যুবরাজ Hjalmar। জাট-ল্যাণ্ডের সিংহাসনচ্যুত রাণী Anne তাহার যুবতী কন্যাকে সঙ্গে লইয়া রাজার নিকট আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে এবং রাজপ্রাসাদেই বাস করিতেছে। বৃদ্ধ রাজার উপর সে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। যুবরাজ Hjalmar-এর বিবাহ ঠিক হইয়াছে রাজা Marcellus-এর কন্যা রাজকুমারী Maleine-এর সহিত। কিন্তু বিবাহের ভোজ-সভায় বিষম গুণ্ডগোল বাধিল—যাহার ফলে রাজা Hjalmar-এর দ্বারা Marcellus নিহত হইলেন এবং তাঁহার রাজ্যও ধ্বংসপ্রাপ্ত হইল। এদিকে রাজকুমারী Maleine Hjalmarকে তুলিয়া যাইতে অস্বীকার করায় ক্রুদ্ধ পিতা

কর্তৃক এক কক্ষে আবদ্ধ ছিল। সেই কক্ষে ছিদ্র করিয়া বাহির হইয়া আসিয়া সে যুবরাজ Hjalmar-এর উদ্দেশে Yesselmond দুর্গে উপস্থিত হইল এবং আত্মপরিচয় গোপন করিয়া রাণী Anne-এর কন্যার পরিচারিকা নিযুক্ত হইল। তখন Anne-এর কন্যার সহিত যুবরাজ Hjalmer-এর বিবাহ ঠিক হইতে চলিয়াছে। Maleine যুবরাজের কাছে তখন আত্মপরিচয় দিলে, যুবরাজ পিতাকে সব কথা বলিল এবং আবার উভয়ের বিবাহের উদ্যোগ চলিতে লাগিল। তখন দুর্ভাগ্য নারী Anne কৌশলে Maleine-এর কণ্ঠরোধ করিয়া হত্যা করিল। যুবরাজ দুঃখে ও ক্রোধে উন্মত্ত হইয়া রাণী Anneকে হত্যা করিল, শেষে নিজেই আত্মহত্যা করিল।

এই ঘটনাটুকু এই নাটকে লক্ষ্যের বিষয় নয়, কারণ মেটারলিংকের নাটকে আত্মনবস্তুর কোনো বৈশিষ্ট্য নাই। লক্ষ্যের বিষয় একটা অদ্ভুত আবহাওয়া-সৃষ্টির কৌশল। ঘটনার ক্ষেত্র সেই গম্ভীর-দর্শন, প্রাচীন দুর্গ-নিবাসে একটা গোপন ভীতি, একটা উৎকণ্ঠা যেন রাজত্ব করিতেছে। চরিত্রগুলির রক্তমাংসের দেহধারী জীবের মতো স্বাভাবিক অভিব্যক্তি নাই—যেন সব অদ্ভুত, ভূতে-পাওয়ার মতো, অদৃশ্য একটা শক্তির দ্বারা চালিত, ভালো করিয়া নিজের মনের ভাব প্রকাশ করিতে পারিতেছে না, কেবল কোনো ভাবী অমঙ্গলের একটা সংকেত বা পূর্বাভাস জ্ঞাপন করিতেছে।

নিয়তি ও মৃত্যুর রহস্যকে রূপায়িত করিয়াছেন মেটারলিংক তাঁহার কতকগুলি সাংকেতিক নাটকে। এই নাটকে দেখি মানুষ নিয়তির হাতে খেলনামাত্র। এক দুজ্জের্য ও অনিবার্য শক্তি দ্বারা সে জীবনপথে চালিত হইতেছে। তাহার শত ইচ্ছা ও চেষ্টা সত্ত্বেও সে ভবিষ্যতের হাত হইতে নিস্তার পায় না। Maleine, যুবরাজ Hjalmar প্রভৃতি সেই দুজ্জের্য নিয়তির হাতের দুর্বল অসহায় পুতুলস্বরূপ নরনারীর প্রতীক। অপ্রত্যাশিত ও অকস্মিক মৃত্যু তাহাদিগকে দুর্বোধ্য ভাবে ছিন্ন করিয়া লইয়া যাইতেছে—এক অদৃশ্য শক্তির ইঙ্গিতে তাহাদের জীবন, কার্য ও এই জগতে অবস্থিতি অমোঘভাবে নিয়ন্ত্রিত হইতেছে।

The Intruder (La Intruse) তাঁহার আর একখানি একাক্ষ নাটক। একটি পরিবারে মৃত্যুর রহস্যময় আবির্ভাব বর্ণনা করা হইয়াছে ইহাতে। কিন্তু বর্ণনায় ভয়ের কারণটি কোথাও উল্লেখ করা হয় নাই, অবাস্তব বর্ণনা ও প্রশ্নের দ্বারা একটা রহস্যময় ভীতির আবহাওয়া সৃষ্টি করা হইয়াছে। এ নাটকটিতেও একটা অতি-প্রাকৃত আবহাওয়া-সৃষ্টির অপূর্ব কৌশল প্রদর্শিত হইয়াছে।

একটি পরিবারের অন্ধ ঠাকুরদাদা, বাবা, কাকা, তিনটি মেয়ে বাড়ির একটি ঘরে বসিয়া আছে। পাশের ঘরে মা শুইয়া আছে। সে একটি সন্তান প্রসব

করিয়া দাৰুণ অস্থস্থ। নগ্নপ্রস্থত নতানটি জন্মের পর একবারও কাঁদে নাই, বেশি নড়েচড়েও নাই। মায়ের জীবনের বিশেষ আশঙ্কা আছে, যদিও ডাক্তার বলিয়াছে যে, আর কোনো আশঙ্কা নাই। নকলেই গুপ্তধাকারিণী ধাত্রীর আগমন প্রতীক্ষা করিতেছে। কিন্তু অন্ধ ঠাকুরদাদার মন হইতে রোগিণীর বিপদাশঙ্কা যায় নাই—যে-কোনো মুহূর্তে তাহার জীবনান্ত হইতে পারে এইরূপ একটা আশঙ্কা তাহার মনের কোণে যেন সঞ্চিত আছে; প্রস্থতির বিপদ কাটিয়া গিয়াছে—এ বিষয়ে তাহার সন্দেহ। বড় মেয়েটি ধাত্রীর অপেক্ষায় জানালার মধ্য দিয়া বাহিরে তাকাইয়া আছে। বাহিরে গাছের মধ্যে বাতাসের শব্দ হইতেছে—পাখী গান করিতেছে। মেয়েটির মনে হইল, কে একজন অপরিচিত লোক বাড়ির বাগানে প্রবেশ করিয়াছে। হাঁসগুলি ভয় পাইয়াছে, পাখী গান বন্ধ করিয়াছে, বাড়ির কুকুরটা চুপ করিয়া জড়মড় হইয়া পড়িয়া আছে। অন্ধ ঠাকুরদাদার উৎকণ্ঠা ক্রমেই বাড়িতে লাগিল। তিনি মনে করিলেন, নিশ্চয়ই কোনো অচেনা ছুটলোক বাড়িতে ঢুকিয়াছে। বাহিরে কান্ডে শান দেওয়ার শব্দ শোনা গেল—বাগানের মালী বোধ হয় অল্পপাতিতে ধার দিতেছে। ঘরের বাতি নিবু-নিবু হইতেছে—সিঁড়িতে কাহার পায়ের শব্দ শোনা যাইতেছে। শেষে ঠাকুরদাদা পাশের ঘরের রোগিণীকে একবার দেখিয়া আসিতে চাহিলেন। কিন্তু রোগিণী এখন ঘুমাইতেছে বলিয়া সকলে যাইতে নিষেধ করিল। হঠাৎ ঘরের বাতিটা নিবিয়া গেল—সকলে অন্ধকারে চুপ করিয়া বসিয়া রহিল। ছপুর রাত্রে হঠাৎ পাশের ঘর হইতে শিশুটির কান্না ও দ্রুত পদশব্দ শোনা গেল। ঐ ঘরের দরজা খুলিয়া গেল এবং ওখান হইতে একটা আলো আসিয়া এই ঘরে পড়িল। দরজা দিয়া এক ধর্মযাজিকা নারী বাহির হইয়া আসিয়া ক্রশের চিহ্ন দ্বারা মায়ের মৃত্যুজ্ঞাপন করিল।

এ জগতে মৃত্যু একটি অসীম রহস্যময় ব্যাপার। মৃত্যুর আগমনকে কেহ কোনোদিন বাধা দিতে পারে না, ইহার নির্দিষ্ট সময়ও কেহ বলিতে পারে না—এক অনিবার্য, অপরিবর্তনীয় মহাশক্তিরূপে মৃত্যু মানুষের জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করিতেছে। মৃত্যুর উপর দৃষ্টিভঙ্গী হইতে মেটারলিংকের মূল জীবন-দর্শন ও বিশিষ্ট মতবাদগুলির উদ্ভব হইয়াছে। তাঁহার মতে,—

“It is death that is the guide of our life, and our life has no goal but death. Our death is the mould into which our life flows : it is death that has shaped our features.” (*The Predestined, The Treasure of the Humble.*)

মেটারলিংকের আরো কয়েকটি নাটকীয়—The Death of Tintagiles

(La Mort de Tintagiles), Interior (Interieur) প্রভৃতিতে মৃত্যুর প্রতি তাঁহার দৃষ্টিভঙ্গীর নিদর্শন পাওয়া যায়। Aglavaine and Selysette (Aglavaine et Selysette) নাটকে Selysette স্বামীর প্রণয়িনী Aglavaine-এর পথ পরিষ্কার করিবার জন্ত গৃহচূড়া হইতে লাফাইয়া পড়িয়া আত্মহত্যা করিল। স্বামী ও তাহার প্রণয়িনীর প্রেমলীলার স্মরণাদানের জন্ত এবং নিজের অশোভন ও অসহনীয় জীবন হইতে মুক্তি পাইবার জন্ত সানন্দে সে মৃত্যুকে বরণ করিল। মৃত্যুই জীবনের সকল জালা-বন্ধনা, সমস্ত অসামঞ্জস্য হইতে মানুষকে মুক্তি দেয়। মৃত্যু এই দিক দিয়া মানবের পরমবন্ধু।

মেটারলিংকের আর একখানি সুপরিচিত নাটক Palleas and Melisanda (Palleas et Melisande)। স্বদূর অতীতের এক রাজা Arkel-এর দুই পৌত্র Golaud ও Palleas। Golaud শিকার করিতে যাইয়া বনের মধ্যে পথ হারাইয়া এক ঝরনার নিকটে উপস্থিত হইল। সেখানে অপূর্বসুন্দরী মেলিসান্ডার সহিত তাহার দেখা। সে ঝরনার ধারে বসিয়া কাঁদিতেছিল। এই অজ্ঞাতপরিচয় মেলিসান্ডাকে বিবাহ করিয়া Golaud বাড়ি ফিরিল। বাড়িতে আসিয়া Palleas-এর সহিত তাহার পরিচয় হইল। উভয়ের মধ্যে ভালোবাসার সৃষ্টি হইল। Melisanda সর্বদাই কাঁদে। কিসের জন্ত তাহার মনে এক অব্যক্ত বেদনা। Palleas ও Melisanda নির্জনে বসিয়া উভয়েই কাঁদে। একদিন উপরের খোলা জানালা হইতে প্রসারিত Melisanda'র দীর্ঘ চুলের রাশি নীচে দাঁড়াইয়া Palleas চুষন করিতেছিল, এমন সময় Golaud আসিয়া উপস্থিত হইল। সে Palleas ও Melisanda'র এই ব্যাপ্যরকে শিশুজ্ঞানোচিত বলিয়া উভয়কে সাবধান করিয়া দিল। তারপর ঝরনার ধারে একদিন পরস্পর-চুষনরত এই প্রেমিকযুগলকে দেখিয়া ঈর্ষাকাতর Golaud Palleasকে হত্যা করিল। Melisandaও আহত হইল। শেষে এক ক্ষুদ্র শিশু-কন্যার জন্ম দিয়া Melisanda প্রাণত্যাগ করিল।

এই নাটকখানির মধ্যে স্বপ্নরাজ্যের অবাস্তবতা ও অসীম রহস্যের কুহেলিকা বিরাজ করিতেছে। কোথায় মেলিসান্ডার জন্ম, কোথাকার সে অধিবাসী, কে তাহার পিতামাতা, তাহা কেহই জানে না। মেলিসান্ডা তাহার বিবাহের আংটিটি ঝরনার জলে হারাইয়াছে, দীর্ঘ বিশ্বয়কর চুলের রাশি দিয়া পেলিয়াসকে ঘিরিয়া ফেলিয়াছে, একঝাঁক ঘুঘু প্রাসাদ হইতে উড়িয়া বাহির হইয়া গেল—প্রভৃতি গভীর সাংকেতিক অর্থের ছোতনা করিতেছে। মানুষের জীবন যে নিয়তির দ্বারা পরিচালিত, ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে যে মানুষের কোনো জ্ঞান নাই, সে কি করিতেছে, কি

বলিতেছে তাহা সে নিজেই বুঝে না ইত্যাদি ভাব পাত্র-পাত্রীর কথার মধ্যে অনেকবার প্রকাশ পাইয়াছে।

বিশেষ করিয়া এই নাটকটি মেটারলিংকের একটি প্রিয়ভাবের বাহন। মানবের আত্মা দেহের অতীত, সামাজিক বিধি-নিষেধের অতীত এক চিন্ময় সত্তা। প্রেম সেই আত্মার স্বতঃস্ফূর্ত অনুভূতি। দেহের পাপ-পুণ্যের জ্ঞান আত্মার নাই, স্তূতরাং সাংসারিক ভালোমন্দের মাপকাঠিতে বা সমাজের আইন-কানূনের দ্বারা তাহার প্রেমের বিচার হইতে পারে না। আত্মার নিকট ব্যভিচার বা অবৈধ প্রণয় বলিয়া কিছু নাই। প্রেমের মধ্যেই তাহার আনন্দের অভিব্যক্তি—সে প্রেম কোনো অবস্থাতেই নিন্দিত বা কলুষিত হইতে পারে না। তাহার অনেক প্রবন্ধে মেটারলিংক এই মত ব্যক্ত করিয়াছেন।

“She knows not the numberless sins of the flesh, a thousand miles from her throne; and the soul even of the prostitute would pass unsuspectingly through the crowd, with the transparent smile of the child in her eyes”

“A man shall have committed crimes refuted to be the vilest of all, and yet it may be that even the blackest of these shall not have tarnished, for one single moment, the breath of fragrance and ethereal purity that surrounds his presence.”

(*Mystic Morality—The Treasure of the Humble*).

মেলিস্তাণ্ডা স্বামী বলিয়া যাহাকে গ্রহণ করিয়াছে, তাহার মধ্যে তাহার আত্মার আনন্দ পায় নাই, তাহাকে ভালোবাসিতে পারে নাই। বিবাহ তো বাহ্য সামাজিক বন্ধন, সে আত্মার বন্ধন নয়। তাই তাহার অন্তঃকরণসংক্রান্ত প্রেম বিন্দুমাত্র নিন্দনীয় নয়। গেলিয়াস ও মেলিস্তাণ্ডার প্রেম আত্মায় আত্মায় মিলন, স্বর্গীয় ও নিত্যসিদ্ধ। নিয়তির অন্ধকারময় পথে চতুর্দিকের বিষম আবেষ্টনের মধ্যে এই যুগলপ্রেম যাত্রা করিয়াছে উভয়ের অন্তর্গত বেদনাময় অনুভূতি ও উৎকর্ষার ক্ষীণরেখা অনুসরণ করিয়া; প্রকাশ ইহার কোথাও স্পষ্ট নয়, কেবল বেদনার কয়েকটি বিদ্যুৎ-রেখায় আত্মপ্রকাশ করিয়া এই প্রেম অনন্ত অন্ধকারের মধ্যে নিজেকে নিশ্চিহ্ন করিয়াছে। এই প্রেমের একটা ক্ষণিক রহস্যময় আভা এই নাটকটিকে একটা রমণীয় বৈশিষ্ট্য দান করিয়াছে।

.. প্রেমের এই আদর্শকে মেটারলিংক অন্তর্ভাবে রূপায়িত করিয়াছেন তাহার Joyzelle নাটকে।

মেটারলিংকের মতে প্রেম একান্তভাবে মানবাত্মার সম্পত্তি। প্রেম অর্থে এক মানবাত্মার সহিত অন্য মানবাত্মার মিলনাকাজক্ষা। একটি মানবাত্মার অপর মানবাত্মার প্রতি এই যে আকর্ষণ ইহার মূলে আছে একটি পরিপূর্ণ সৌন্দর্যবোধ। আত্মার সহিত আত্মার সম্বন্ধই সৌন্দর্যের মধ্য দিয়া। সৌন্দর্যই আত্মার কামনার বস্তু, সৌন্দর্যই তাহার একমাত্র তৃপ্তি। অন্য কোনো দিকে তাহার লক্ষ্য নাই। এই সৌন্দর্যাকাজক্ষাই প্রেমের ধারায় প্রবাহিত—উহাই একের প্রতি অন্তের আসক্তির মূল।

“Certain it is that the natural and primitive relationship of soul to soul is a relationship of beauty. For beauty is the only language of our soul ; none other is known to it.” (*The Inner Beauty : The Treasure of the Humble*).

এই প্রেমের শারীরিক কুশ্রীতার দিকে লক্ষ্য নাই, কিছু গোপন করিবার নাই, সামাজিক রীতি অনুসারে অন্তের প্রতি আসক্তিতে পাপ-পুণ্যের বিচার নাই, তাহার লক্ষ্য কেবল প্রেমাস্পদের দিকে, তাহার আত্মার চিরন্তন সৌন্দর্যের দিকে। এই প্রেমের সার্থকতাই প্রেমে—কেবল আবেগময় ভালোবাসায়, আত্মদানে।

“It is in love that are found the purest elements of beauty that we can offer to the soul.....And to love thus means that, little by little, the sense of ugliness is lost ; that one's eyes are closed to all the littleness of life, to all but the freshness and virginity of the very humblest of souls. Loving thus, we have no longer even the need to forgive. Loving thus, we can no longer have anything to conceal, for that the everpresent soul transforms all things into beauty.....It is to transform, though unconsciously, the feeblest intention that hovers about us into illimitable movement. It is to summon all that is beautiful in earth, heaven or soul, to the banquet of love. Loving thus, we do indeed exist before our fellows as we exist before God.” (*The Inner Beauty : The Treasure of the Humble*).

“There is in this love a force that nothing can resist.”

(*The Invisible Goodness: The Treasure of the Humble*).

মানবাত্মার স্বর্গীয় ঐশ্বর্য যে প্রেম, কোনো অবস্থাতেই তাহার হ্রাসবৃদ্ধি নাই, সে চিরন্তন, স্থির আলোকস্তম্ভ। Joyzelle এই নিত্যসিদ্ধ অলৌকিক প্রেমের প্রতীক। Lanceor-এর জন্ম প্রেমের যে অনিবার্ণ, অবিচলিত দীপ তাহার হৃদয়ে জ্বলিয়াছে, কোনো অবস্থাতেই তাহার শিখা স্তিমিত হয় নাই।

Lanceor যখন Arielleকে চুষন করার কথা অবশেষে অস্বীকার করিল, তখন Joyzelle বলিতেছে যে, এই মিথ্যা বলার কোনোই প্রয়োজন নাই, তাহাতে তাহার উপর Lanceorএর ভালোবাসার কোনো পরিবর্তন হইয়াছে বলিয়া সে মনে করিবে না।

“You well know, as I do, that love has words which nothing can resist and that the greatest fault, when confessed in a loyal kiss, becomes a truth more beautiful than innocence.....Speak that word to me, give me that kiss ; confess the truth, confess what I saw, what I heard ; and all will again become pure as it was and I shall recover all that you gave me.” (Act II).

Lanceor মিথ্যা বলিলেও Joyzelleএর প্রেম অবিচলিত। যখন Lanceor শীর্ণ, বৃদ্ধ, বাঁকা হইয়া প্রাসাদের এক ঘরে আবদ্ধ হইয়া আছে, Joyzelleএর প্রেমের অসম্মান করিয়াছে বলিয়া অনুশোচনার দশ হইতেছে ও Joyzelle আর তাহার মুখ দেখিবে না বলিয়া দুঃখ করিতেছে এবং দেহের এই পরিবর্তনে তাহাকে আর কেহ চিনিতে পারিবে না বলিয়া হতাশ হইতেছে, তখন Joyzelle তাহার জন্ম সেই অন্ধকার ঘরের মধ্যে ছুটিয়া গিয়াছে। Lanceor তাহার চেহারার পরিবর্তনে দুঃখে লজ্জায় সরিয়া গেল, Joyzelle বোধ হয় তাহাকে আর চিনিতে পারিবে না, কিন্তু Joyzelle বলিতেছে,—

“Come, come, do not think about the lies of the mirrors.....They know not what they say, but love knows.”

তারপর Lanceor যখন দুঃখ ও অনুশোচনায় তাহার দোষ স্বীকার করিয়া বলিতে লাগিল যে, তাহার আর কি আছে—তাহার দেহ গিয়াছে, সম্ভ্রম গিয়াছে, Joyzelleএর প্রেমের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করায় তাহার হৃদয়ও গিয়াছে—

“What remains of me ?.....”

Joyzelle তখন বলিতেছে,—

“It is you, and still you, none but you yourself !.....When one loves as I love you, she is blind and deaf, because she looks beyond and

listens elsewhere.....When she loves as I love you, it is not what he says, it is not what he does, it is not what he is that she loves in the man she loves; it is he and only he, who remains the same, through the passing years and troubles." (Act, III; Scene I).

প্রেম প্রেমাস্পদকে শুধু চায়। ইহা এক মানবাত্মার অন্ত মানবাত্মার প্রতি আসক্তি। দেহের পাণে, সংসারের নানা খলন-পতন-কটিতে সত্যকার প্রেমের কোনো হ্রাসবৃদ্ধি হয় না। প্রেম তো মানুষের অন্তরতম সত্তাকে আকাজ্জা করে—তাহার বাহিরের জীবনকে নয়।

তারপর Joyzelleকে পরীক্ষা করিবার জন্ত Merlin যখন অশ্রু নারীর সঙ্গে আলিঙ্গনবদ্ধ Lanceorকে দেখাইতে চাহিল, তখন সে ঐদিকে একবারও তাকাইল না। শেষে Lanceorএর প্রাণের বিনিময়ে যখন Merlin তাহার আত্মদান আকাজ্জা করিল, তখন সে প্রিয়তমের জন্ত তাহাও স্বীকার করিল। সে পরীক্ষাতেও Joyzelle জয়ী হইল। এই অপূর্ব স্বর্গীয় প্রেম মানুষের প্রবৃত্তি, হৃদয় ও বুদ্ধির উপরে রাজত্ব করিয়া জীবনে-মরণে স্বপ্রতিষ্ঠিত। অসাধারণ শক্তিশালী এই প্রেম—কোনো-কিছুই এই প্রেমকে বাধা দিতে পারে না। তাই মায়াবিনী Arille বলিয়াছিল,—

"Joyzeoll's strength is so swift, so profound, that it escapes my arm, escapes my eyes, escapes destiny." (Act V, Scene II).

এই প্রেমের উপর নিয়তিরও যেন হাত নাই।

এই সংক্ষিপ্ত আলোচনা হইতে ভাগ্য বা নিয়তির উপর, মৃত্যুর উপর, প্রেম ও সৌন্দর্যের উপর মেটারলিংকের মনোভাব, দৃষ্টিভঙ্গী, ও নাটকে তাহাদের অভিব্যক্তি সম্বন্ধে একটু ধারণা হইবে বলিয়া মনে করি।

মেটারলিংকের সুপ্রসিদ্ধ নাটক Blue Bird-এর আলোচনার প্রয়োজন নাই, কারণ উহার বিষয়বস্তু ও শিল্পরীতি সর্বজনবিদিত।

তবে একটা জিনিস লক্ষ্যের বিষয় যে, এই নাটকে তাহার শিল্পকুশলতা যেমন সুন্দর ফুটিয়াছে, তাহার মানসিকতারও একটা পরিবর্তন সূচিত হইয়াছে। নিয়তি, মৃত্যু প্রভৃতির অমোঘতা আর তাহাকে পূর্বের মতো পীড়িত করে নাই—তিনি যেন একটা আশার আলো দেখিতে পাইয়াছেন। এটি একটি চমৎকার আশাবাদী রূপক-সাংকেতিক নাটক।

ইয়েটসের সাংকেতিক নাট্য The Shadowy Waters-এর মর্মকথা—স্বর্গীয়

প্রেমের আদর্শকে লাভ করিবার জগৎ মানুষের অভিযান। নীল আকাশের গায়ে সূক্ষ্ম সাদা মেঘের মতো 'একটা রঙীন কল্পনার স্বপ্নময় আবরণে এই নাট্য-কাব্যখানি ঢাকা। এই নাটকটির মধ্যে এমন একটা রহস্যময় আবহাওয়া আছে যে, মনে হয়, অতীন্দ্রিয় স্বপ্নের জগৎই সত্য জগৎ, বাস্তব জগৎ মিথ্যা,—এ কেবল জাগতিক ইন্দ্রিয়জ জ্ঞানের দর্পণে প্রতিবিম্বিত প্রকৃত সত্যের ছায়ামূর্তি মাত্র। সমস্ত মিস্টিক ও সাংকেতিক শিল্পীর উপলব্ধিই অনেকটা এই প্রকারের। এই নাটকের নায়ক Forgael-এর মুখে এই ভাবের উক্তি ব্যক্ত হইয়াছে,—

All would be well

Could we but give us wholly to the dreams,

And get into their world that to the sense

Is shadow, and not linger wretchedly

Among substantial things ; for it is dreams

That lift us to the flowing, changing world

That the heart longs for.

Forgael প্রেমের স্বপ্নে বিভোর, সে এক অভাবনীয় আনন্দের উদ্দেশ্যে জাহাজে চড়িয়া নিরুদ্দেশ যাত্রা করিয়াছে। কিন্তু তাহার শিষ্য ও জাহাজের অধ্যক্ষ Aibric কঠিন বাস্তববাদী—গুরু স্বপ্নে তাহার বিশ্বাস নাই। রূপকথার প্রেমিক-প্রেমিকা Ængus ও Eldain-এর নিকট হইতে Forgael প্রেমের এই অল্পপ্রেরণা লাভ করিয়াছে এবং সেই পরিপূর্ণ আনন্দের আদর্শ তাহার মানস-নয়নে প্রতিভাত হইয়াছে। তাহাদের জাহাজ চলিতে চলিতে অগ্ৰ একটি জাহাজের সম্মুখীন হইল। Forgael-এর নাবিকগণ যখন রাজাকে হত্যা করিয়া রানী Dectora-কে ধরিয়া Forgael-এর জাহাজে হাজির করিল, তখন Forgael-এর ইন্দ্রজালময় বীণার স্বরে মৃত স্বামী Iollan-এর প্রতি রানীর প্রেম উদ্দাম হইয়া উঠিল এবং রানী কাদিতে লাগিল। তখন Forgael বলিল যে, Iollan আর কেহ নয়—সে Forgael—তাহাকেই রানী সহস্র বৎসর ধরিয়া ভালোবাসিয়াছে। রানীর প্রেম তখন Forgael-এর উপরে অর্পিত হইল। তারপর Forgael তাহাকে মিথ্যা কথা বলিয়া প্রতারিত করিয়াছে বলিলেও Dectora-র প্রেম প্রতিনিবৃত্ত হইল না। একঝাঁক ধূসর রঙের পাখী ডাকিতে ডাকিতে জাহাজের ধার দিয়া উড়িয়া পশ্চিম দিকে যাইতে যাইতে অজানা অনির্বচনীয় আনন্দপুরীর সংকেত জ্ঞাপন করিয়া গেল। Forgael সেই দেশে যাইবার জগৎ মরিয়া হইয়া উঠিল। Dectora অবিচল দৃঢ়সংকল্প লইয়া তাহার প্রেমাঙ্গদ Forgaelকে আঁকড়াইয়া রহিল। এই

জীবনে-মরণে অবিচল, গভীর পবিত্র প্রেমে উভয়ে অমর হইয়া গেল এবং সমগ্র বস্তুজগৎ চারিদিকে মিলাইয়া গেল।

The Hour Glass এই রহস্য-সংকেতবাদী নাট্যকারের আর একখানি নাটক। এই শ্রেণীর কবি ও নাট্যকারদের তত্ত্ব ও দর্শনের পরিচয় এই নাটকটিতে পাওয়া যায়।

Wise Man একজন কঠোর বাস্তববাদী, তार्কিক; স্বর্গ, ভগবান ও দেবদূত প্রভৃতি অলৌকিক বস্তুতে অবিশ্বাসী, যুক্তিসর্বস্ব, বুদ্ধিজীবী অধ্যাপক। যাহা তিনি ইন্দ্রিয় দিয়া অনুভব করিতে পারেন না, তাহা তিনি বিশ্বাস করেন না। তাঁহার শিক্ষায় তাঁহার ছাত্রেরা, নিজের সম্মানেরা ও দেশের যুবকেরা বাস্তববাদী, এবং অলৌকিকত্বে অবিশ্বাসী হইয়া গিয়াছে। কেবল সেই দেশে একটি লোক আছে, যে তাঁহার শিক্ষা গ্রহণ করে নাই—অলৌকিকত্বে তাহার পূর্ণ বিশ্বাস আছে। সে হইতেছে Fool।

শেষে এক দেবদূত Wise Man-কে দর্শন দিয়া এক ঘণ্টার মধ্যে তাঁহার মৃত্যু হইবে জ্ঞাপন করিল। তখন তাঁহার পরিবর্তন আরম্ভ হইল। মৃত্যুর পরে তিনি কোথায় যাইবেন জিজ্ঞাসা করায় দেবদূত বলিল, তিনি নরকে যাইবেন, তবে যদি তিনি মৃত্যুর পূর্বে এই একঘণ্টা সময়ের মধ্যে এমন কোনো লোকের সাক্ষাৎ পান যে অলৌকিকত্বে বিশ্বাস করে, তবে তিনি কিছুদিন নরক ভোগ করিয়া স্বর্গে যাইতে পারেন। অধ্যাপক তখন তাঁহার ছাত্রদের, যুবকদের, তাঁহার সম্মানদের ডাকিয়া জিজ্ঞাসা করিলেন, কিন্তু তাঁহার শিক্ষায় শিক্ষিত হইয়া কেহই তাহাতে বিশ্বাস করে না। সকলেই অস্বীকার করিল। শেষে একঘণ্টার একটু বাকি থাকিতে সেই Fool-এর সঙ্গে দেখা হইলে সে বলিল যে, সে চিরকালই ঐরূপ বিশ্বাস করে। তখন অধ্যাপক একটু নিশ্চিত হইয়া মারা গেলেন।

বুদ্ধি, যুক্তি ও ইন্দ্রিয়জ জ্ঞানের উপর কেবল নির্ভর করিলে এই দৃশ্যমান জড়-জগৎকে আমরা জানিতে পারি মাত্র, কিন্তু অতীন্দ্রিয়, আধ্যাত্মিক জগৎ সম্বন্ধে জ্ঞান লাভ করিতে হইলে এই বুদ্ধি ও ইন্দ্রিয়জ জ্ঞানের আলেখ্যেতে ভুলিলে চলিবে না। এই বুদ্ধি ও জ্ঞান শীতের শুষ্ক পাতার মতো বরিয়া গেলে প্রস্ফুটিত বিশ্বাস, ভগবৎপ্রেম ও অন্তর্দৃষ্টির আলোকে মানুষ সেই অতীন্দ্রিয় জগতের রহস্য জানিতে পারে। তাহারাই সত্যদ্রষ্টা, যাহারা “base their belief, not on revelation, logic, reason or demonstrated facts, but on feeling, on intuitive inner knowledge.” ইহাই এই নাটকটির মর্মকথা।

হাউপটম্যানের রূপকনাট্যে মানুষের অন্তর্জীবনের ইতিহাস, রূপকথা প্রভৃতির

ক্ষীণ কাল্পনিক আখ্যায়িকা অবলম্বন করিয়া আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। মানুষের আদর্শ, তাহার অন্তর্গত ভাব-চিন্তা, তাহার অন্তরাঙ্গার আকাঙ্ক্ষা ও স্বরূপ, তাহার নৈতিক ও আধ্যাত্মিক অল্পভূতি প্রভৃতি রূপকের আখ্যানবস্তুর পাত্রপাত্রীর মাধ্যমে তিনি রূপায়িত করিয়াছেন। হাউপট্‌ম্যান ছিলেন একজন বাস্তববাদী নাট্যকার— তাঁহার *The Feast of Peace*, *Lonely Lives*, *Colleague Crampton*, *The Weavers*, *The Beaver Cloak* প্রভৃতি নাটক তাহার নিদর্শন। শেষের দিকে তাঁহার সাহিত্যিক মানসের একটা পরিবর্তন হয়, এই পরিবর্তিত মানস-জীবনের নূতন ভাব-কল্পনা নূতন ভঙ্গীতে রূপায়িত হয় বিশেষ করিয়া তাঁহার তিনখানি রূপকনাট্যে—*Hannele*, *The Sunken Bell* এবং *Henry of Aue*-তে। এই তিনখানি নাটকে একটা অবাস্তব পরিবেশ ও অতি-প্রাকৃত আবহাওয়া থাকিলেও অপূর্ব শিল্পকৌশলে নাট্যকার ইহাদিগকে অনেকখানি বাস্তবের বর্ণ-ও গন্ধযুক্ত করিতে সক্ষম হইয়াছেন। ইহা তাঁহার প্রথম জীবনে অল্পস্বত শিল্পরীতির ফল বলিয়া মনে হয়। তাহাতে এই তত্ত্বমূলক নাটকও রঙ্গমঞ্চে বিশেষ সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হইয়াছে এবং পাঠকের নিকটও ইহা হেঁয়ালির কুয়াশা কাটাইয়া সার্থক রসস্থিতিরূপে প্রতিভাত হইয়াছে।

হাউপট্‌ম্যানের বহু-প্রশংসিত ও বহু-নিন্দিত নাটক *Hannele*। জার্মানী, অস্ট্রিয়া, ফ্রান্স ও নিউ ইয়র্কে ইহার অভিনয় হইয়াছে এবং একদল ইহার উচ্চ প্রশংসা করিয়াছে, আর একদল তীব্র নিন্দা করিয়াছে। একদল গভীর ধর্মবোধ, মনস্তত্ত্বজ্ঞান ও শিল্পকর্মের অত্যাশ্চর্য নিদর্শন বলিয়া অভিনন্দিত করিয়াছে, অপরদল শিশুজ্ঞানোচিত, হাস্যকর, অপদার্থ রচনা বলিয়া নিন্দা করিয়াছে।

রাজমিস্ত্রি *Mattern*-এর চতুর্দশবর্ষীয় কিশোরী কন্যা *Hannele*। সে বাপের সং-মেয়ে; বাপ তাহার ঘোরতর অত্যাচারী। অল্পদিন হইল বালিকার মা মারা গিয়াছে, তাহাতে তাহার উপর বাপের অত্যাচারের মাত্রা আরো বাড়িয়াছে। বাপ তাহাকে রাত্রিতে ভিক্ষা করিবার জন্ত বাড়ি হইতে বাহির করিয়া দিত, অন্তত কিছু তাহাকে আনিতেই হইবে। যেদিন কিছু আনিতে পারিত না, সেদিন তাহাকে এমন প্রহার করা হইত যে, বালিকার চীৎকারে প্রতিবেশীরা ছুটিয়া আসিত। বাপ মেয়ের সেই ভিক্ষার টাকা দিয়া নিয়মিত মদ খাইত। মেয়েটি ছিল অত্যন্ত শাস্ত আর ধর্মবিশ্বাসী। একদিন সে আর অত্যাচার সহ্য করিতে না পাবিয়া মুক্তির আশায় এক পুকুরের জলে ডুবিয়া মরিতে চেষ্টা করে। কাষ্ঠ-ব্যবসায়ী *Seidel* তাহাকে ঐ অবস্থায় দেখিয়া উদ্ধার করে। তখন গ্রাম্য স্কুল-মাস্টার *Gottwald* এক সভা হইতে বাড়ি ফিরিতেছিল, সে *Hannele*-কে তাহার

বাড়ি লইয়া গিয়া জীব সাহায্যে তাহার ভিজা কাপড়-চোপড় বদলাইয়া প্রাথমিক সেবা-শুশ্রূষা করে। তারপর Seidel ও Gottwald Hannele-কে গ্রামের আতুরাশ্রমে লইয়া যায়। সেখানে তাহার চিকিৎসা ও শুশ্রূষার ব্যবস্থা করা হয়। কিন্তু অর্ধ-নিদ্রিত, অর্ধ-জাগ্রত অবস্থায় সে নানারূপ অলীক দৃশ্য দেখিতে থাকে। শুশ্রূষাকারিণী বার বার ঘুমাইতে বলিলেও সে ঐ স্বপ্ন দেখিতে থাকে এবং মাঝে মাঝে জাগিয়া ওঠে। শেষে স্বপ্ন দীর্ঘ হয়, স্বপ্নে সে তাহার মৃত্যু, তাহার অন্ত্যেষ্টিক্রিয়া, দেবদূতের আগমন, যীশুখৃষ্টের আগমন প্রভৃতি বহু দৃশ্য দেখিতে থাকে। তারপর, ডাক্তার আসিয়া তাহাকে পরীক্ষা করিয়া বলে, সে মারা গিয়াছে।

এই নাটকটির বিষয়বস্তু বালিকার স্বপ্নকাহিনী। একটি জটিল মনস্তত্ত্বের রূপায়ণে নাট্যকার অদ্ভুত শিল্পশক্তির পরিচয় দিয়াছেন। শিশু-মনস্তত্ত্ব ও তাহার সঙ্গে স্বপ্নকালীন মনস্তত্ত্বের সংমিশ্রণে একটি মরণোন্মুখ কিশোরীর অন্তর্জীবনের যে চিত্র আঁকিয়াছেন, তাহা অনবদ্য। এই স্বপ্ন ও প্রলাপোক্তির মধ্য দিয়া আমরা তাহার ক্ষুদ্র হৃদয়ের অন্তস্তলে প্রবেশ করিতে পারি ও তাহার চরিত্রের স্বরূপ আমাদের নিকট উদ্ঘাটিত হয়।

ছেলেবেলা হইতেই বাইবেলের নানা গল্প, খৃষ্টধর্মের নানা কথা, যীশুখৃষ্টের কাহিনী প্রভৃতি শোনার জন্ত এই সরল গ্রাম্যবালিকার মনে ধর্মবিশ্বাস গভীরভাবে মূদ্ৰিত হইয়াছিল। যীশুখৃষ্ট সংলোককে ভালোবাসেন ও অত্যাচারীকে শাস্তি দেন। সে সাধু, বিশ্বাসী ও ভক্তিমতী; তাহাকে নিশ্চয়ই যীশুখৃষ্ট স্বর্গে লইয়া যাইবেন, এবং সংসারে যে-আনন্দ সে পায় নাই, তাহাকে তাহাই দিবেন—এই ছিল তাহার গভীর বিশ্বাস। ইহার সঙ্গে সে যে-রূপকথার গল্প শুনিয়াছিল, তাহার মধ্যে যে মেয়েরা বেশভূষার চাকচিক্যে খুব প্রধান বলিয়া গণ্য ছিল, কল্পনায় সে তাহাদের ভূমিকা অভিনয় করিত। কারণ, সে মনে করিত যে, সে নিজে অত্যন্ত ভালো মেয়ে এবং অগ্ন্যাগ্ন মেয়ে অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ। সে রূপকথার নায়িকা হইবার যোগ্য। তাহার উপযুক্ত বেশভূষা প্রয়োজন এবং তাহার পায়ে কাচের জুতা শোভা পাওয়া উচিত। এই অভিমানটি তাহার মনে ছিল। তারপর তাহার কিশোরী-হৃদয়ে স্কুলমাস্টারের উপর অজানিতে একটা পবিত্র ভালোবাসার সঞ্চার হইয়াছিল; তাহার চেহারা, চুল-দাড়ি তাহার ভালো লাগিত, সে তাহাকে মনে মনে শ্রদ্ধা করিত। সে যখন যীশুখৃষ্টের স্বপ্ন দেখিতেছিল, তখন যীশুখৃষ্টকে Gottwald-এর বেশেই দেখিতে পাইল। মনের এইসব গূঢ় আবেগের সহিত মৃত মাষের প্রতি তাহার স্নেহ, বাপের প্রতি বিরক্তি ও ভয় মিশ্রিত হইয়া তাহার সমস্ত

মনের মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তিভূমি রচনা করিয়াছিল। মনের এই প্রবৃত্তি ও কল্পনা Hannele-এর স্বপ্নে অপূর্ব কলাকৌশলের সহিত রূপায়িত হইয়াছে। বাপের দারিদ্র্য, অনাহার, মৃত মায়ের জন্ত ব্যাকুলতা প্রভৃতি তাহার মৃত্যুর আকাজক্ষাকে বলবতী করিয়াছে। মৃত্যুতেই সে মুক্তি পাইয়া তাহার বিশ্বাস ও কল্পনাময়ী স্বর্গে আনন্দময় জীবন লাভ করিবে—এই বিশ্বাসই তাহাকে জলে ঝাপ দিতে প্ররোচিত করিয়াছে।

এই নাটকটির মধ্যে প্রত্যক্ষভাবে না হইলেও পরোক্ষভাবে নাট্যকারের একটা বাণীর আভাস আছে বলিয়া মনে হয়,—সে বাণী মৃত্যুর বাণী। মৃত্যুই জীবনের সমস্ত দুঃখ-বেদনা হইতে মানুষকে মুক্তি দেয়। মৃত্যুর দ্বার দিয়াই মানুষ শান্তি ও আনন্দের রাজ্যে উপস্থিত হয়। ইহা দেহের বিলোপ হইলেও আত্মার নব-জীবন—নবজাগরণ।

Hannele.

Who is he ?

The Sister.

Death.

Hannele.

Death ! [She looks for a while at the Black Angel, in awe-stricken silence.] Must it be, then ?

The Sister.

It is the entrance, Hannele.

Hannele.

Must every one pass through the entrance ?

The Sister.

Every one.

The Sunken Bell হাউগটম্যানের আর একখানি অপূর্ব রূপকনাট্য।

এই নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবটি এই—শিল্পীর প্রাণে একটা অতি উচ্চ ও পরিপূর্ণ আদর্শ আছে। বিশ্ব-শিল্পীর অঙ্গকরণে সে তাহার শিল্পকে পরিপূর্ণ ও নিখুঁত করিতে চায়, সেই উচ্চ স্বরে তাহার জীবন-তন্ত্রী ও শিল্প-তন্ত্রী বাঁধিতে চায়, কিন্তু মানুষের রচিত শিল্প বিশ্ব-শিল্পীর শিল্পের উচ্চ আদর্শ, সমুন্নত মহিমা ও পরিপূর্ণতা লাভ করিতে পারে না ; সেই উচ্চস্বরের সহিত সে কণ্ঠ মিলাইতে পারে না। তবুও মানুষ-শিল্পী সেই উচ্চ লক্ষ্যের আদর্শে শিল্প-রচনায় সারাজীবন রত থাকে, কিন্তু তাহার শিল্পকার্য পুনঃপুনঃ ব্যর্থ হয় ; তাহার মনোমত আদর্শকে রূপায়িত করিতে না পারায় তাহার অন্তরের বেদনার সীমা থাকে না, ব্যর্থতায় সে

মৃত্যুকামনা করে। তাহার চারিপাশের সাধারণ লোক তাহার অন্তরের অপূর্ণতার বেদনা বুঝিতে পারে না, তাহারা মনে করে, শিল্পীর শিল্প সংসারের সাধারণ লোকের মনোরঞ্জন করিতে পারিলেই হইল। কিন্তু শিল্পী তাহাতে সন্তুষ্ট নয়, সে পরিপূর্ণতার আদর্শ কামনা করে। যখন অসন্তুষ্টিতে ও ব্যর্থতার বেদনায় সে ম্লান, দুর্বল ও নিষ্ক্রিয় হইয়া পড়ে, তখন বিশ্বসৌন্দর্যলক্ষ্মী তাহাকে আবার অল্পপ্রেরণা দিয়া তাহার অলৌকিক সৌন্দর্যচেতনাকে উদ্বুদ্ধ করে,—শিল্পী নবজীবন লাভ করিয়া আবার একাগ্রমনে তাহার শিল্প-সাধনায় নিমগ্ন হয়। তখন সে বাস্তব পরিবেশ ভুলিয়া যায়, জ্ঞী-পুত্র-সংসার ভুলিয়া যায়, তন্ময় হইয়া শিল্প-সাধনায় ডুবিয়া থাকে। কিন্তু তাহার সৃষ্টিতে কোনো পরিপূর্ণতা আনিতে পারে না, প্রতি সকালে পূর্ণ উত্তমে কাজে লাগে, সন্ধ্যায় আদর্শ-অল্পযায়ী কাজ হয় নাই বলিয়া নৈরাশ্র ও ক্লান্তিতে ভাঙিয়া পড়ে। আবার, তাহার এই সাধনায় নানা অদৃশ্য শত্রু—নানা প্রতিকূল অবস্থা তাহাকে বাধা দেয়। সব চেয়ে বড় বাধা তাহার বাস্তব সংসার—তাহার জ্ঞী-পুত্র-পরিজন। যাহাদের উপেক্ষা করিয়া বিশ্ব-সৌন্দর্যের প্রেরণায় সে শিল্প-সাধনায় নিবিষ্ট থাকে, তাহাদের স্মৃতি, তাহাদের করুণ অসহায়তা তাহার স্পর্শকাতর মনে প্রবল আলোড়ন তোলে। সে না পারে তাহার মনোমত শিল্প-রচনা করিতে, না পারে তাহার জ্ঞী-পুত্রদের ভুলিয়া থাকিতে। তখন মৃত্যু ছাড়া আর তাহার শান্তির উপায় থাকে না। তাই তাহার পরিপূর্ণ আদর্শ বৃকে করিয়া সে মৃত্যুকে আলিঙ্গন করে।

শিল্পী Heinrich নানারকম ঘটনা বানাইয়াছে, পৃথিবীর নানাস্থানে তাহার ঘটনার মধুর ধ্বনি ও বৈশিষ্ট্যের জগৎ তাহার স্বখ্যাতি, গ্রামের মধ্যে সে উৎকৃষ্ট শিল্পী বলিয়া সমাদৃত। তবুও তাহাতে সন্তুষ্ট না হইয়া পাহাড়ের উপরে গির্জার উচ্চুড়ায় সে বহুদিনের পরিশ্রমে রচিত অপূর্ব ঘটনা বাঁধিতে গিয়াছে; তাহার আকাঙ্ক্ষা—পাহাড়ের উচ্চুড়ায় এই ঘটনার ধ্বনিতে সমস্ত অঞ্চলে অপূর্ব প্রতিধ্বনির সৃষ্টি হইবে, এক অপূর্ব শিল্পের নিদর্শন বলিয়া সকলে বিস্মিত হইয়া সেই অলৌকিক ঘটনাধ্বনি শুনিবে। কিন্তু সে এই ঘটনা বাঁধিতে গিয়া বাঁধিতে পারিল না, ঘটনা নীচে এক গভীর কুয়ার মধ্যে পড়িয়া গেল, সে উচ্চুড়া হইতে পড়িয়া গিয়া পাহাড়ের মধ্যদেশে এক জঙ্গলের মধ্যে চূর্ণ-বিচূর্ণ দেহে মৃতপ্রায় হইয়া রহিল।

এদিকে পাহাড়ের নীচে গ্রামের মধ্যে Heinrich-এর বাড়ীতে তাহার জ্ঞী ও দুই ছেলে রবিবারের পোশাক পরিয়া গির্জায় যাইবার উদ্যোগ করিতেছে। সকলেই আশা করিতেছে, শীঘ্রই পর্বতের উপর হইতে ঘটনা-নির্মাতার অদ্বিতীয় ঘটনা বাজিয়া উঠিবে। কিন্তু এক প্রতিবেশিনী জানাইল যে, পাহাড়ের উপর হইতে

ঘণ্টা পড়িয়া গিয়াছে এবং গ্রামের বিশিষ্ট লোকেরা সেইদিকে ছুটিয়াছে। শীঘ্রই মরণোন্মুখ Heinrich-কে স্ট্রেচারে করিয়া শোয়াইয়া ধরাধরি করিয়া গ্রাম্য ধর্ম-যাজক, স্কুলমাস্টার, নাপিত প্রভৃতি গ্রামবাসীরা তাহাকে বাড়ী লইয়া আসিল। আর তাহার জীবনের আশা নাই। এমন সময় পরীকণ্ঠার মতো সুন্দরী Rautendelein নামে এক যুবতী আসিয়া উপস্থিত হইল। সে মন্ত্র পড়িয়া কিছুক্ষণ Heinrich-এর শুশ্রূষা করিলেই সে সম্পূর্ণ সুস্থ হইয়া নবজীবন লাভ করিল।

তারপর ঘণ্টানির্মাতা Heinrich স্ত্রী-পুত্র পরিত্যাগ করিয়া পাহাড়ের উপরে চলিয়া গিয়া Rautendelein-এর আশ্রয়ে কামারশালা স্থাপন করিয়া আবার তাহার মনোমত ঘণ্টা-নির্মাণের চেষ্টায় নিমগ্ন হইল। একদিন ধর্মযাজক তাহার নিকটে গিয়া তাহার স্ত্রী-পুত্রের দুঃখের কথা জানাইল, কিন্তু বাড়ীতে এখন আর তাহাকে মানাইবে না বলিয়া সে ফিরিতে অস্বীকার করিল। কিন্তু একদিকে তাহার সাধনা, অতীতকে Rautendelein-এর প্রেম—কিছুতেই তাহার তৃপ্তি হইল না। তাহার উদ্দেশ্য সে সিদ্ধ করিতে পারিল না। পাহাড়ের উপরের জনদেবতা, বনদেবতা প্রভৃতি তাহার উপর অসন্তুষ্ট হইল—তাহারা শত্রুতা করিতে লাগিল। শেষে একদিন সে এক মায়াময় দৃশ্য দেখিল—তাহার দুইটি ছেলে একটা ছোট বাস্তু টানিতে টানিতে লইয়া আসিতেছে। তাহারা আসিয়া তাহাকে বলিল যে, তাহাদের মা এই বাস্তুটা পাঠাইয়াছে, ইহার মধ্যে তাহাদের মায়ের চোখের জল আছে। তাহার মা ডুবিয়া মরিয়াছে। সেই সময় জলমগ্ন ঘণ্টাটা বাজিয়া উঠিল। Heinrich উদ্ভ্রান্তের মতো ছুটাছুটি করিতে লাগিল। শেষে Rautendeleinকে মায়াবিনী, ডাইনী বলিয়া তাড়াইয়া দিল। অবশেষে পাহাড়ের উপরে গির্জায় আগুন ধরিয়া গেল। আর তাহার প্রতিরোধ করিবার কোনো শক্তি নাই। দুঃখে ও নৈরাশ্রে সেই পাহাড়ের উপরেই সে মারা গেল।

Heinrich শিল্পীর প্রতীক। Rautendelein বিশ্বসৌন্দর্য—প্রকৃতির সৌন্দর্য ও মানবের প্রেমের সম্মিলিত মূর্তি। এই সৌন্দর্য ও প্রেমের অনুভূতিই শিল্পীকে চিরন্তন প্রেরণা দেয়। পাহাড়ের উপর ঘণ্টা ঝুলানো অর্থে দেবশিল্পের সমকক্ষ শিল্প রচনা করা।

হাউপটম্যানের আর একখানি নাটক Henry of Aue। ইহাতে হাউপটম্যানের বক্তব্য এই যে, ভক্তি ও বিশ্বাসের সহিত ভগবানের উপর আত্মসমর্পণ করিলে জীবনের সর্ব দুঃখ-বেদনা-লাঞ্ছনা হইতে মুক্ত হওয়া যায়।

রূপ-নাট্যকার আঞ্জিভের সাংকেতিক নাটকগুলি বিশ্বসাহিত্যে একটা অপূর্ণ বৈশিষ্ট্যপূর্ণ স্থান অধিকার করিয়া আছে। রূপক ও সংকেতের সাহায্যে মানব-

জীবনের সত্যাকার রূপ, এই সংসারে মানুষের স্বথঃস্থের স্বরূপ, তাহার জীবনের অনিবার্য পরিণাম, অদৃশ্য এক মহাশক্তির নিয়ন্ত্রণ প্রভৃতি অপূর্ব কৌশলের সহিত রূপায়িত হইয়াছে তাঁহার সাংকেতিক নাটকগুলিতে। আল্প্রিভের সাংকেতিক নাটকে মানুষের মনের গূঢ় ভাব, চিন্তা, কল্পনা ও প্রবৃত্তিকেই ভিত্তি করিয়া তাহাদের সত্যস্বরূপকে দেখাইবার প্রচেষ্টা আছে। হাউপটম্যানও অনেকাংশে ইহাই করিয়াছেন। তাই তাঁহাদের নাটকে বাস্তব মানুষেরই আভ্যন্তরিক স্বরূপ আমরা রূপক ও সংকেতের মধ্য হইতে দেখিতে পাই। তাই তাঁহাদের নাটকের পাত্র-পাত্রীগুলি এই বাস্তব নরনারীরই অন্তর্গত রূপ বলিয়া আমাদের মনে হয়। কিন্তু মেটারলিংক বা ইয়েটসের নাটকের পাত্রপাত্রী একেবারে নিরবচ্ছিন্ন ভাব বা তত্ত্বের বাহন, তাহাদের রক্ত-মাংসের গন্ধ খুব কম। এই দিক দিয়া আল্প্রিভে নাটক সার্থক রচনা—এই সংসারের মানুষের জীবনেরই গূঢ় রহস্য উদ্ঘাটিত হইতেছে বলিয়া অনেক পরিমাণে আমাদের বাস্তবচক্ষু নিবৃত্তি করে।

আল্প্রিভের দুইখানা সাংকেতিক নাটক The Life of Man এবং The Black Maskers.

The Life of Man রূপ-সাহিত্যে সর্বপ্রথম সাংকেতিক নাটক। মানুষের সমগ্র জীবনকে এই নাটকের বিষয়বস্তু করা হইয়াছে। মানুষের জন্ম, শিক্ষা, কার্য, দারিদ্র্য-দুঃখ, আনন্দ-উপভোগ, ঐশ্বর্য, কীতি, দুর্ভাগ্য, শোক প্রভৃতির মধ্য দিয়া মানুষ জন্ম হইতে মৃত্যু পর্যন্ত অগ্রসর হইতেছে। তাহার কতো দুঃখ, কতো আনন্দ, কতো আশা, কতো আকাজক্ষা, কতো অন্তর্দ্বন্দ্ব, কতো ভয়-সংশয়, আদর্শের সহিত, পারিপার্শ্বিকের সহিত কতো ভীষণ যুদ্ধ! ইহাই মানুষের জীবন। কিন্তু এই যে মানুষের জীবন, প্রতিনিয়ত এই যে প্রচেষ্টা, এই যে সংগ্রাম, এই যে স্বথঃস্থ, সাফল্য-নৈরাশ—ইহার স্বরূপ কি? ইহার সার্থকতা কি? ইহার অন্তর্নিহিত মূল সত্যটা কি? জীবনের এই যে অপরিহার্য ধারা ইহার প্রকৃত রহস্য কি? আল্প্রিভ তাঁহার এই নাটকে ইহার একটা সংকেত দিতে চেষ্টা করিয়াছেন।

নাটকের আখ্যানভাগটি মোটামুটি এইরূপ : মাতার প্রসব-বেদনা, পিতার চাঞ্চল্য, প্রতিবাসীদের ঔৎসুক্য প্রভৃতির মধ্যে Man-এর জন্ম হইল। তারপর শৈশবেই Man-এর পিতামাতা মারা গেল, আত্মীয়স্বজনরা তাহাকে মানুষ করিল। তারপর সে নিজের চেষ্টায় ইউনিভার্সিটির লেখাপড়া শেষ করিল এবং স্থপতি-বিদ্যায় সে একজন প্রতিভাশালী ব্যক্তি বলিয়া গণ্য হইল। কিন্তু তাহার ভাগ্য খারাপ। সে অর্থ উপার্জন করিতে পারিল না, কোনো মুকুর্বিও তাহার জুটিল না। সে একজন সুন্দরী যুবতীকে বিবাহ করিল। স্বামী-স্ত্রীর পরস্পরের

প্রতি অগাধ ভালোবাসা। তবুও দারিদ্র্য ও অনাহারে তাহাদের জীবন কাটিতে লাগিল। ভগবানের কাছে অর্থের জন্ত তাহারা কতো প্রার্থনা করিল, কিন্তু দুঃখ আর তাহাদের ঘুচে না। স্বামী-স্ত্রীতে বসিয়া কতো সুখস্বপ্ন দেখে, কতো জীবন-উপভোগের কল্পনা করে, কিন্তু স্মৃদিন আর তাহাদের আসে না।

তারপর হঠাৎ তাহাদের স্মৃদিন আনিল। ভাগ্যের সঙ্গে যুদ্ধ করিয়া সে প্রতিষ্ঠা ও ঐশ্বর্য লাভ করিল; প্রভূত ঐশ্বর্যশালী, ক্ষমতাশালী ও যশস্বী ব্যক্তিরূপে পরিগণিত হইল। রাজপ্রাসাদের মতো তাহার বাড়ী। সেই বাড়ীতে স্বামী-স্ত্রীতে দেশের গণ্যমান্য সকলকে নিমন্ত্রণ করিয়া বিরাট ভোজ দিল। এই ভোজে নিমন্ত্রিত হইয়া সকলে ধন্য। সকলের মুখে Man-এর প্রশংসা, তাহার ঐশ্বর্য, প্রতিভা ও ক্ষমতার প্রশংসায় সকলেই মুগ্ধ।

তারপর Man-এর ভাগ্যবিপর্যয় আরম্ভ হইল। আবার সে গরীব হইল। ধন-সম্পদ সব উড়িয়া গেল। সেই স্মরণ্য প্রাসাদ আজ ইহুর ও চামচিকার আবাস-স্থল। একটি বৃদ্ধা পরিচারিকা মাত্র আছে। সে বেতন পায় না, কেবল সেই শাসনতুল্য প্রাসাদে অন্ধকারে বসিয়া থাকে। Man বৃদ্ধ হইয়া গিয়াছে—তাহার স্ত্রীও বৃদ্ধা। একমাত্র পুত্র আহত হইয়া মৃত্যুশয্যায় শায়িত। স্বামী ও স্ত্রী পুত্রের জীবনের জন্ত ভগবান বা ভাগ্যের কাছে কতো প্রার্থনা করিল! তবুও তাহাদের ছেলে মারা গেল।

তারপর Man ও তাহার স্ত্রীর মৃত্যু। Man-এর মৃত্যুশয্যায় উত্তরাধিকারি-গণের ভিড় ও আনন্দ তাহার মৃত্যুকে আরো নিকটবর্তী করিল।

এই নাটকের পাঁচটি দৃশ্বে Man-এর জীবনের এই অবস্থাগুলি বর্ণিত। সাংকেতিকতার মূলসূত্রটি নাটকের প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত বর্তমান আছে। সেটি এই—একটি ধূসর বর্ণের পোষাক-পরিহিত, পাথরে-খোদাই-করা মূর্তির মতো এক ব্যক্তি প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত রঙ্গমঞ্চের একধারে দাঁড়াইয়া আছে। তাহার হাতে একটা প্রজ্জ্বলিত মোমবাতি। এই মোমবাতিটি মানুষের আয়ুষ্কালের প্রতীক। তাহার সম্মুখেই নাটকের ঘটনাগুলি ঘটিতেছে, সে নির্বাক দর্শক। Man তাহাকে কোনো সময় উত্তেজিত অবস্থায় কিছু বলিতেছে, কখনো আনন্দ-জ্ঞাপন করিতেছে, কখনো অভিসম্পাত করিতেছে,—কিন্তু সে নির্বিকার। মৃত্যু পর্যন্ত সে উপস্থিত। মৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গেই তাহার হাতের মোমবাতিটি নিবিয়া গেল। তখন সেই মূর্তিটি চীৎকার করিয়া বলিল, 'Silence, Man is dead'। নাটকও শেষ হইল।

জীবন হইতে মৃত্যু পর্যন্ত মানুষের জীবনের স্বরূপ এই যে, তাহার নিজের

জীবনকে ইচ্ছানুরূপ গঠন করিয়া সফল করিবার কর্তৃত্ব তাহার নাই। সে জানে না, পরবর্তী মুহূর্তে তাহার কি হইবে। তাহার স্বপ্ন-দুঃখ, আনন্দ-বেদনা, দ্বন্দ্ব-সংগ্রাম, জয়-পরাজয় লইয়া এক অদৃশ্য নিয়তির হাতে সে আত্মসমর্পণ করিতেছে। এই শক্তি অলঙ্ঘ্য থাকিয়া সর্বদা তাহার সঙ্গে আছে। সেই অদৃশ্য শক্তিকে Man বলিয়াছে—God, or Fate, or the Devil। সে নিজে জানে না এ শক্তি কে। নাটকের আরম্ভেই The Being in Grey-র মুখে মানুষের অবস্থাটি বর্ণিত হইয়াছে। দর্শকদিগকে সন্মোদন করিয়া The Being in Grey বলিতেছে,—

“Lo, there will pass before you all the life of Man, with its dark beginning and its dark end. Hitherto non-existent, mysteriously hidden in infinite time, without thought or feeling, utterly unknown, he will mysteriously break through the barriers of non-existence and with a cry will announce the beginning of his brief life. In the night of non-existence will blaze up a candle, lighted by an unseen hand. This is the life of man. Behold its flame. It is the life of man.

After birth he will take on the image and the name of man, and in all respects he will be like other people who already live on the earth, and their cruel fate will be his fate, and his cruel fate will be the fate of all people. Irresistibly dragged on by time, he will tread inevitably all the steps of human life, upward to its climax and downward to its end. Limited in vision, he will not see the step to which his unsure foot is already raising him. Limited in knowledge, he will never know what the coming day or hour or moment is bringing to him. And in his blind ignorance, worn by apprehension, harassed by hopes and fears, he will complete submissively the iron round of destiny.

Behold him, a happy youth. See how brightly the candle burns.

Lo, he is a happy husband and father.

Lo, now he is an old man, feeble and sick. The path of life has been trodden to its end and now the dark abyss has taken its place, but he still presses with tottering foot. The livid

flame, bending toward the earth, flutters feebly, trembles and sinks, and quietly goes out.

Thus Man will die. Coming from the night he will return to the night. Bereft of thought, bereft of feeling, unknown to all, he will perish utterly, vanishing without trace into infinity. And I, whom men call He, will be the faithful companion of Man throughout all the days of his life and in all his pathways. Unseen by Man and his companions, I shall unfailingly be near him both in his waking and in his sleeping hours; when he prays and when he curses; in hours of joy when his free and bold spirit soars high; in hours of depression and sorrow when his weary soul is overshadowed by deathlike gloom and the blood in the heart is chilled; in hours of victory and defeat; in the hours of heroic struggle with the inevitable I shall be with him—I shall be with him.”

আলিঙ্গন নিয়তিকে প্রাধান্য দিয়াছেন বটে, কিন্তু মানুষকে নিষ্ক্রিয়, ভাগ্যের উপর নির্ভরশীল, স্বপ্নালু করিয়া চিত্রিত করেন নাই। মানুষ সংগ্রামশীল, সে আত্মপ্রতিষ্ঠার জন্য প্রতিকূল অবস্থার সহিত যুদ্ধ করিতেছে, আত্মশক্তির উপর নির্ভর করিয়া উন্নতিও করিতেছে, কিন্তু তাহার জীবনের চরম রূপ আছে নিয়তির হাতে। তাহার উত্থানেও সে যেমন সচেতন, তাহার পতন নিবারণ করিতে, হৃৎ-দুর্ঘটনার আঘাত হইতে নিজেকে রক্ষা করিতেও সে তেমনিই সচেতন। তবুও তাহার জীবনে যাহা ঘটবে, তাহা ঘটবেই, ভবিষ্যতের উপর তাহার কোনো হাত নাই। সৌভাগ্য যেমন আসে, দুর্ভাগ্যও তেমনি আসে। কোনোটাই তাহার ইচ্ছা বা আকাজক্ষার অধীন নয়।

যখন হৃৎ ও দারিদ্র্যে Man নিম্পেষিত, তখন তাহার দৃঢ় সংকল্প, অক্লান্ত চেষ্টা ও আত্মশক্তির উপর বিশ্বাস তাহাকে দেহমানে অসীম শক্তিশালী করিয়াছে। সে এই অবস্থাকে অতিক্রম করিবেই। তাই The Being in Greyকে সে বলিতেছে,—

“Ho, you, whatever your name be—Destiny, the Devil, Life—I throw down the gauntlet to you. I challenge you to battle. The faint-hearted bend their knees before your mysterious.

power. Your stony face fills them with horror.....But I am bold and strong, and I challenge you to battle.....To your inertness, sinister being, I oppose my bold living strength. To your gloom I oppose my clear and ringing laughter.....If I conquer, I shall sing songs which all the world will echo ; and if I fall dumbly under your blows, then I shall think only of how I may rise again and rush to battle. There are weak spots in my armour, I know, but, though covered with wounds and dripping with crimson blood, I shall yet gather strength to cry : "You have not yet conquered, malicious enemy of mankind !"

"And dying on the field of battle as brave men do, I shall mar your brute pleasure with one last cry : 'I have conquered !' I have conquered, malicious foe, for with my last breath I shall refuse to acknowledge your supremacy." (Act II)

তারপর নিঃশ্ব, বৃদ্ধ Man ও তাহার স্ত্রীর একমাত্র পুত্রের মৃত্যুশব্দায় ভগবানের নিকট কাতর প্রার্থনা করিয়াও যখন তাহার জীবন রক্ষা করিতে পারিল না, তখন Man এই অজ্ঞানিত শক্তির উদ্দেশে বলিতেছে,—

"I know not who you are, God, the Devil, Fate or Life, but I curse you ! I curse all that you have given me ! I curse the day on which I was born ! I curse the day on which I shall die ! I curse my whole life, my joys and my grief ! I curse myself ! I curse my eyes, my ears, my tongue ! I curse my heart, my head ! And I hurl all back into your cruel face, senseless Fate ! Be accursed, be accursed for ever ! Through my curse I rise victorious above you. What more can you do with me ? Hurl me upon the ground ; yes, hurl me down ! I shall only laugh and cry out : 'Be accursed !'.....over the head of the woman you have offended, over the body of the boy whom you have killed, I hurl upon you the curse of Man." (Act IV)

সমস্ত মানবজাতির পক্ষ হইতে Man এই অনিবার্শক্তি নিয়তিকে অভিসম্পাত দিতেছে। এ অভিসম্পাত কিন্তু দুর্বল, ভীকর অভিসম্পাত নয়, ইহা কর্ম্য,

সংগ্রামশীল মানবের জীবনবিচার না পাওয়ার জন্য অভিসম্পাত। এই দুজ্জের নিয়ন্ত্রণকারীর বিধান সকল জায়-অজায়, উচিত-অনুচিতের উদ্দেশ্যে এক নির্মম, অপরিবর্তনীয়, অবিচলিত নির্দেশ।

আন্দ্রিভের আর একটি নাটক The Black Maskers। ইহাও মানুষের অন্তর্জীবনের রূপায়ণ। মানুষের অনেক সহজাত প্রবৃত্তি, অনেক বিরুদ্ধ আবেগ, বুদ্ধি ও চিন্তার বিভিন্ন ধারার সম্মিলিত ফল তাহার মনোজীবন—তাহার অন্তর্জীবন। মনের এই জটিল স্বরূপকে বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, তাহার মধ্যে এমন অনেক অন্ধকারময় জঘন্য অংশ আছে, যাহা মানুষ বাহিরে প্রকাশ করিতে পারে না। এইসব ভাব-চিন্তা, আশা-আকাঙ্ক্ষা মনের গোপন তলে সঞ্চার করে। মানুষের বাহিরের প্রকাশের মধ্যে অনেক সময় তাহার অন্তরের যথার্থ স্বরূপকে ধরা যায় না। মানুষ তাই দুইটি জীবন যাপন করে। বাহিরের জীবনে যাহা তাহার প্রকাশ, অনেক সময় তাহার বিরুদ্ধ ভাব-চিন্তা সে মনোজীবনে পোষণ করে। তাই মানুষের দুইটি সভা—একটি আসল আর একটি নকল। সে যেন মুখোশ পরিয়া ঘুরিয়া বেড়ায়। সে প্রকৃত যাহা, তাহা সে ঢাকিয়া রাখে। সংসারে সকল মানুষই এই মুখোশ পরিয়া নিজেকে প্রতারণা করে, জগৎকে প্রতারণা করে। এই মুখোশের রহস্য উদ্ঘাটন করিলেই দেখা যায়, এক মানুষের মধ্যে দুইটি মানুষ আছে—বাহিরে যে মানুষকে দেখা যায়, আসল মানুষ সে নয়। ইহাই আন্দ্রিভের The Black Maskers-এর অন্তর্নিহিত ভাব।

Duke Lorenzo ঐশ্বর্যশালী, ক্ষমতাশালী, শিক্ষিত, বুদ্ধিমান ব্যক্তি। তাহার অন্তর্জীবনই এই নাটকের বিষয়বস্তু। তাহার মনের অন্ধকারময়, ঘৃণ্য অংশই, তাহার জঘন্য প্রবৃত্তিই Black Maskers-এর রূপ ধরিয়া তাহার নিকট প্রতিভাত হইয়াছে। Lorenzo তাহার প্রাসাদে মুখোশ-অভিনয়ের জন্য মুখোশ-পরা অভিনেতাদের নিয়ন্ত্রণ করিয়াছিল। কিন্তু এই অভিনেতার। যে-সমস্ত কথা বলিতে লাগিল, যে-কাজ করিতে লাগিল, তাহাতে তাহার মনের সমস্ত নিগূঢ় ভাব-চিন্তা, প্রবৃত্তি-আবেগ সবই যেন রূপ ধরিয়া প্রকাশিত হইয়া পড়িল। তাহার জীবনের মিথ্যার রূপ সে দেখিতে পাইল। সেই মুখোশ-উৎসবে সে তাহার এক স্ত্রীর স্থলে তিনটি স্ত্রী দেখিল, তাহার দ্বিতীয় সভা তাহারই রূপ ধরিয়া বাহির হইয়া আসিল, তাকে সে হত্যা করিল, জঘন্য প্রবৃত্তিগুলি Black Maskers-এর রূপ ধরিয়া অনাহৃত অবস্থায় সেই সভায় আসিয়া আলোগুলি নিভাইতে চেষ্টা করিল। তাহার জন্ম সম্বন্ধে সে কানাঘুসা শুনিয়াছিল যে, সে তাহার পিতার সন্তান নয়, তাহার পিতার ঘোড়ার নহিনের সন্তান, Black Maskerদের

আগমনে সেই সন্দেহ তাহার ঘনীভূত হইল। সে পাগল হইয়া গেল। তাহার বিদূষক Ecco তাহার প্রানাদে আগুন ধরাইয়া দিল। Lorenzo তাহার দ্বিতীয় সত্ৰাকে হত্যা করিয়াছে, তাহার আত্মার জঘন্ত অংশকে ধ্বংস করিয়াছে, নিজের জীবনের বার্থ পরিচয় পাইয়াছে, এখন সে ভগবানকে উপলব্ধি করিবার উপযুক্ত হইয়াছে। তাহার নির্দোষ আত্ম-সত্তার কাছে ভগবানের আবির্ভাব সম্ভব হইয়াছে। তাই যখন আগুন চারিদিকে সমস্ত ভস্মীভূত করিতেছে, তখন উন্নত Lorenzo বলিতেছে,—

“He whom I have invited to my festival and who now deigns to appear—uncover, gentlemen—is the Lord God, the ruler of heaven and earth. On your knees, knights and ladies.”

(Act II, Scene V).

তারপর যখন তাহার স্ত্রী ও অগ্ন্যন্ত সকলে আত্মরক্ষার জন্ত হল ছাড়িয়া পালাইল, তখন শেষ মুহূর্তে Lorenzo বলিতেছে,—

“Up, Ecco, The Lord is coming. [He touches Ecco, but the jester falls lifeless from him. The flames now completely surround them. The Black Maskers have disappeared. The crackling and roaring of the triumphant fire is heard. Solemnly].

I greet thee, O Lord……Do thou love me, O Lord……Lorenzo, Duke of Spadaro, has no serpent in his heart.”

(Act II, Scene V).

এতদূর পর্যন্ত আলোচনায় আমরা প্রকৃত নাটক কাহাকে বলে দেখিয়াছি, সব দেশে নাটকের ক্রম-বিবর্তনও লক্ষ্য করিয়াছি, এবং রূপক ও সাংকেতিক নাট্য-সাহিত্যের স্বরূপ ও বিশ্বসাহিত্যের শ্রেষ্ঠ রূপক ও সাংকেতিক নাটক কথ্যানির তত্ত্ব ও শিল্পকৌশল সম্বন্ধেও কিছু ধারণা করা গিয়াছে, এখন এই আলোচনার পটভূমিকায় রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যের প্রকৃতি বুঝিবার চেষ্টা করিব।

রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যিক পরিচয় সংক্ষেপে এইটুকুই সত্য বলিয়া মনে হয় যে, তিনি পৃথিবীর অত্যন্ত শ্রেষ্ঠ লিরিক কবি বা গীতিকবি এবং তাঁহার প্রতিভার স্বরূপই হইতেছে লিরিক্যাল বা গীতিধর্মী। আত্মভাবমূলক গীতিকবিতা বা গান তাঁহার প্রতিভার উপযুক্ত বিকাশস্থল। তাঁহার কবি-মানস একান্তভাবে স্বতন্ত্রধর্মী। একটা নিবিড় subjectivity বা মন্যতাই তাঁহার প্রতিভার বৈশিষ্ট্য। ব্যক্তিগত ভাব ও অনুভূতির দর্পণে তিনি জগৎ ও জীবনকে দেখিয়াছেন। বস্তুজগৎ তাঁহার

অল্পভূতি ও কল্পনার বিচিত্রবর্ণে রূপান্তরিত হইয়া তাঁহার একান্ত মনোজগতের জিনিস হইয়া গিয়াছে। গীতিধর্মী প্রতিভার রহস্যই এই যে, বাহ্যকেই উহা সাহিত্যের বিষয়ীভূত করে, তাহাকেই মনোরাজ্যের বর্ণচ্ছটায় রঞ্জিত করে এবং যে স্বর সেই মনোরাজ্যে বাজে, সেই স্বরেই তাহাকে ঝংকৃত করে। সাহিত্যিক জীবনের প্রথম হইতেই দেখা যায়, তাঁহার সন্ধানপর দৃষ্টি বস্তুর মধ্যে অন্তঃপ্রবিষ্ট হইয়া, বাহ্যরূপের অন্তরাল ভেদ করিয়া ভাব, আদর্শ বা তত্ত্বের একটা বৃহত্তর প্রতিষ্ঠাভূমি কামনা করিয়াছে। একটা বিশিষ্ট অল্পভূতি, সংস্কার, ধারণা, ভাব, চিন্তা, তত্ত্ব বা আদর্শের দ্বারা প্রভাবান্বিত মনের দ্বারে যখন বাহিরের বস্তু বা ঘটনা উপস্থিত হয়, তখন তাহাদের গায়ে সেই মনের রঙ লাগিয়া যায়, তাহাদের নিজস্ব নত্না অবিকৃত থাকে না। রবীন্দ্রনাথের এই একান্ত আত্মভাব-কল্পনা-প্রধান গীতিধর্মী কবি-মানস তাঁহার প্রায় সমস্ত সাহিত্যসৃষ্টিকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে।

এই একই কবিমানসের প্রকাশ হইয়াছে তাঁহার কাব্যে, গানে, নাটকে। ছোটগল্পের শিল্পে বাস্তবকে ভিত্তি করা হয়, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের অনেক ছোটগল্পে দেখি ক্ষুদ্র, সামান্য, তুচ্ছ বস্তু অসামান্যের গৌরবে দীপ্ত হইয়া উঠিয়াছে এবং ঘটনার মধ্য হইতে একটা অন্তর্নিহিত স্বর যেন রাগিণীর আলাপের মতো সমস্ত গল্পটিকে ঘিরিয়া ধ্বনিত হইতেছে। সেই স্বরটি রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব মনের স্বর—তাঁহার ভাবাল্পভূতির স্বর। কাব্যেও দেখি, যেখানে কেবল ভাবের লীলা-বিলাস, সেখানে তাঁহার প্রতিভা চমকপ্রদরূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। আর যেখানে সূক্ষ্ম অতীন্দ্রিয় অল্পভূতির কারবার, সেইখানেই তাঁহার চরম সাফল্য।

এইরূপ প্রতিভা নাটকে খুব বেশি সাফল্য লাভ করিতে পারে না, কারণ নাটকের বৈশিষ্ট্য নির্ভর করে বস্তুময়তার উপর—দৃষ্টরূপের যথাযথ প্রকাশের উপর। ইহাদের হাতে নাটক হয় নিজস্ব অল্পভূতি, কল্পনা ও হৃদয়োচ্ছ্বাসের লীলাক্ষেত্র বা কোনো ভাব, অল্পভূত নত্য বা তত্ত্বের বাহন। ইহার প্রাণটা হয় গীতিকাব্যের কিংবা সংকেত বা রূপকের, আর দেহটা হয় নাটকের। রবীন্দ্রনাথের বেলায়ও নাটকে আমরা তাই দেখি, তাঁহার নাটক গীতিকাব্য হইতে স্বতন্ত্র নয় এবং অনেক নাটক কেবল কোনো ভাবাল্পভূতি বা তত্ত্বের বাহনমাত্র।

এই ভাবধর্মী ও গীতিধর্মী কবিমানস যখন নাটকের মধ্যে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে, তখন অনেকটা বাস্তবতার দাবী এড়াইয়া তাঁহার নাটক এক কাব্যসমৃদ্ধ ও ভাবসমৃদ্ধ রূপ ধারণ করিয়াছে। সুসংবদ্ধ আখ্যানভাগ বর্তমান থাকিলেও কাব্য এবং অন্তরালবর্তী ভাবের ইঙ্গিতটা সহজে অল্পভবগম্য হইয়াছে। কাব্য ও তত্ত্বের মূর্তিই তাঁহার নাটকের বিশিষ্ট মূর্তি।

এইরূপ প্রতিভার উপযুক্ত বিকাশক্ষেত্র সংগীত, কারণ কবিমনের সূক্ষ্ম অল্পভাব-গুলি সংগীতের মাধ্যমে একটা অনির্বচনীয় রনে প্রকাশ পায়, তাই সংগীত তাঁহার নাটকে একটা বিশেষ অংশ গ্রহণ করিয়াছে। তাঁহার প্রথম নাট্যপ্রচেষ্টা একমাত্র সংগীতকে অবলম্বন করিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে। ‘বাল্মীকি-প্রতিভা’ ও ‘মায়াব খেলা’র মতো গীতসর্বস্ব নাটক বাংলা-সাহিত্যে বিরল; ইহা তাঁহার সংগীত-প্রাণ প্রতিভার নূতন সৃষ্টি।

কবি প্রথমে পাশ্চাত্য রোমাটিক ট্রাজেডির আদর্শে নাটক লিখিতে অগ্রসর হন। ‘রাজা ও রানী’, ‘বিসর্জন’ এবং ‘মালিনী’তেও কবি স্থূল, দ্বন্দ্বসংঘাতময় স্তব্ধস্ত আখ্যানভাগ গ্রহণ করিলেও ইহার বাহিরের বিরোধ ও পরিণতির সঙ্গে সঙ্গে ভিতরের একটা ভাব বা তত্ত্বের উত্থান-পতন ও পরিণতির ধারা সূক্ষ্মরূপে আমাদের চোখে পড়ে। ‘রাজা ও রানী’র মধ্যে দেখি, প্রেমকে সংকীর্ণ ভোগের গভীর মধ্যে আবদ্ধ করিয়া কেবলমাত্র লালসাতৃপ্তির উপায়স্বরূপ মনে করিলে প্রেম হয় জালাময়, অতৃপ্তিকর ও নানা অনিষ্টের মূল। বিক্রমদেবের জীবনে এই ভোগাকাজ্জ্বলক প্রেমের দুর্দমনীয় আবেগ প্রতিহত হওয়ায় প্রতিহিংসায় পরিণত হইয়া তাঁহার জীবনে দারুণ ট্রাজেডির সৃষ্টি করিয়াছে। ইহাই প্রেমের প্রতি কবির সুপরিচিত দৃষ্টিভঙ্গী। ‘ক্ষুধা মিটাবার খাণ্ড নহে যে মানব’, ‘হৃদয়ের ধন কতু ধরা দেয় দেহে?’ এই ভাবধর্মী, শাস্ত, সংযত, দেহাতীত, বিপ্লব আনন্দরসসম্ভোগমূলক প্রেমই রবীন্দ্রনাথের প্রেম, এই প্রেমই মানসীর যুগে নানা অনবঘ লিরিকে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। বিসর্জনের মধ্যে দেখি যুক্তিহীন শাস্ত্রাচার ও চিরাচরিত প্রথার সঙ্গে চিরন্তন মানবধর্মের সংঘর্ষ; ক্ষুদ্র, সংকীর্ণ শাস্ত্রধর্মের সহিত বিশ্বধর্মের দ্বন্দ্ব—পুঁথির বিধানের সহিত প্রেমের বিধানের বিরোধ। এই দ্বন্দ্বের পরাজিত বিপুল শক্তিশালী রঘুপতির জীবনের ট্রাজেডিই এই নাটকের মূল প্রতিপাদ্য। ‘মালিনী’তেও এই দ্বন্দ্বই রূপায়িত।

তারপর, কবি-প্রতিভার ইন্দ্রজালময় কাব্যবৈশিষ্ট্যের অপূর্ব নিদর্শন যে কাব্যনাট্য-গুলি, তাহাতেও দেখি মূলদ্বন্দ্বটি ভাবের দ্বন্দ্ব। চিত্রাঙ্গদায় দেখা যায়, দেহের সৌন্দর্যের সহিত হৃদয়ের সৌন্দর্য, রূপজ মোহের সহিত সত্যকার প্রেমের, প্রণয়িনীর সঙ্গে কল্যাণী গৃহিণীর, উর্বশীর সহিত লক্ষ্মীর দ্বন্দ্ব, এবং এই দ্বন্দ্বের সামঞ্জস্যপূর্ণ সমাধানই এই কাব্যনাট্যের প্রতিপাদ্য বিষয়। ‘বিদায়-অভিশাপে’ আত্মবিলোপী কর্তব্যনিষ্ঠার সহিত প্রেমের দ্বন্দ্ব। ‘কাহিনী’-কাব্যের অন্তর্গত ‘গান্ধারীর আবেদন’, ‘কর্ণকুন্তী-সংবাদ’, ‘সতী’, ‘নরকবাস’ প্রভৃতি কাব্যনাট্যে ধর্মের বিভিন্ন আদর্শের দ্বন্দ্ব রূপায়িত। ক্ষুদ্র, সংকীর্ণ সমাজ-ধর্ম, বা লৌকিক ধর্ম বা

ব্যবহারিক ধর্মের সহিত নিত্য-সত্য মানবধর্মের বিরোধ এইসব কাব্যনাট্যের পাত্র-পাত্রীর চিন্তায় ও কর্মে ব্যক্ত হইয়াছে।

এই সংকেত-পূর্বযুগের নাট্যপ্রচেষ্টার মধ্যে ভাবের রূপায়ণে কবি একটি স্থনির্দিষ্ট আখ্যানভাগকে অবলম্বন করিয়াছেন। কিন্তু ভাবজীবনের ক্রমপরিণতিতে কবি এমন এক অতিসূক্ষ্ম অতীন্দ্রিয় অহুভবের মধ্যে আসিয়া পড়িলেন যে, স্থনির্দিষ্ট, বাস্তবরসগন্ধী আখ্যানভাগ পরিত্যক্ত হইল। অরূপ, অসীমের যে লীলাচঞ্চল অহুভূতি, বিশ্বাত্মার সহিত মানবাত্মার যে নিগূঢ় বস-লীলা, যে বিচিত্র সম্বন্ধের যোগ, সর্ববন্ধনমুক্ত মানবাত্মার যে স্বরূপ, তাহা কোনো স্তম্ভবদ্ধ আখ্যান-ভাগের মধ্যে আবদ্ধ করিয়া একটা স্থির রূপে দেখানো যায় না, তাই কবি এই সূক্ষ্ম ভাবকে শিল্পসম্মতরূপে সুন্দর করিয়া অহুভবগম্য করিবার জন্ত রূপক-সংকেতের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছেন। সাধারণ নাটকের পথ ছাড়িয়া তিনি তাঁহার নিগূঢ় ভাব ও অতীন্দ্রিয় অহুভূতির একটা রনরূপ দিবার জন্ত এই নূতন শিল্পরীতি অবলম্বন করিয়াছেন। ‘শারদোৎসব’ হইতে আরম্ভ করিয়া ‘রাজা’, ‘অচলায়তন’, ‘ডাকঘর’, ‘ফাল্গুনী’, ‘মুক্তধারা’, ‘রক্তকরবী’র মধ্য দিয়া ‘তাসের দেশ’ পর্যন্ত এই রূপক-সাংকেতিক নাট্যশিল্পরূপ আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। বাংলার নাট্যসাহিত্যে ইহাই রবীন্দ্রনাথের সর্বশ্রেষ্ঠ দান।

রবীন্দ্রনাথের সামাজিক পরিবেশমূলক কয়েকখানি নাটক-নাটিকা আছে। ‘প্রায়শ্চিত্ত’, ‘পরিভ্রাণ’, ‘গৃহপ্রবেশ’, ‘শোধবোধ’, ‘নটীর পূজা’, ‘চণ্ডালিকা’, ‘বাশরী’, ‘মুক্তির উপায়’ এই পর্যায়ভুক্ত। ইহাদের অধিকাংশই তাঁহার কোনো উপহাস, ছোটগল্প বা কবিতার নাট্যরূপ। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ ও ‘পরিভ্রাণ’ নাটকের বিষয়বস্তু ‘বোঁঠাকুরাণীর হাট’ হইতে গৃহীত; ‘শেষের রাত্রি’ গল্প ‘গৃহপ্রবেশ’-এ, ‘কর্মফল’ গল্প ‘শোধবোধ’-এ নাট্য-রূপায়িত; ‘নটীর পূজা’র মূল ‘কথা ও কাহিনী’র ‘পূজারিণী’ কবিতা; ‘মুক্তির উপায়’ ঐ নামের গল্পের রূপান্তর; ‘চণ্ডালিকা’র কাহিনী রাজেন্দ্রলাল মিত্র সম্পাদিত বৌদ্ধসাহিত্য হইতে লওয়া। এই পর্যায়ের নাটকের মধ্যে ‘বাশরী’ কবির মৌলিক সৃষ্টি। এই শ্রেণীর রচনাগুলির মধ্যে তত্ত্বের প্রভাব কম, কিন্তু ইহারা একেবারে মুক্ত নয়। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ ও ‘পরিভ্রাণ’-এর মধ্যে ধনঞ্জয় বৈরাগীর চরিত্রটি কবির নূতন সৃষ্টি, ইহার স্থান রূপক-সাংকেতিক নাটকের আসরে হইলেই মানাইত ভালো, কারণ ইহার চরিত্রের অভিব্যক্তিতে একটা ভাবেরই রূপ ফুটিয়া উঠিয়াছে। অবশ্য ধনঞ্জয়-চরিত্র কবির বিশিষ্ট টাইপ-চরিত্র ঠাকুরদাদা-দাদাঠাকুর-এর একটা ভিন্ন রূপ মাত্র। ‘চণ্ডালিকা’র মধ্যেও আয়না প্রভৃতির অবতারণায় ভাবের একটা সংকেত দেওয়া হইয়াছে মাত্র।

করা অস্বাভাবিক নয়। সহজাত যৌনপ্রবৃত্তির সঙ্গে সন্ন্যাসের আদর্শের দ্বন্দ্ব কবি প্রত্যক্ষভাবে মানুষের মধ্য দিয়া রূপায়িত না করিয়া আনন্দের মানসিক অবস্থা পরোক্ষভাবে একটা আয়নার মধ্যে প্রতিফলিত করাইয়া দেখাইয়াছেন। 'বাঁশরী'র পটভূমি উচ্চ মধ্যবিত্ত ইঙ্গ-বঙ্গ নাগরিক-সমাজ। কিন্তু ইহার মধ্যে নরনারীর স্বাভাবিক বাস্তবমূল চিত্তদ্বন্দ্বের অভাব লক্ষ্য করা যায়। বেশ বুঝা যায় কবির প্রেম ও বিবাহ সম্বন্ধে একটা বিশিষ্ট ভাবাদর্শ বা জীবন-দর্শন ইহার মধ্যে প্রতিফলিত হইয়াছে। ইহা 'শেষের কবিতা'রই আর একটা দিক। ভাব বা তত্ত্বই ইহার মূল উপজীব্য মনে হয়। তাহাই পাত্রপাত্রীর চমকপ্রদ ভাষণের মাধ্যমে অভিনব গল্পকাব্যরূপে প্রকাশ পাইয়াছে। নাটকীয় গুণ ইহাতে কম। 'চতুরঙ্গ' বা 'শেষের কবিতা'র মতো ইহাকে প্রচ্ছন্নতত্ত্বমূলক চরিত্রাশ্রয়ী গল্পকাব্য বলা যায়।

কবির আর এক পর্যায়ের কয়েকখানি প্রহসন ও রঙ্গ-নাটিকা দেখা যায়। 'গোড়ায় গলদ', 'বৈকুণ্ঠের খাতা', 'চিরকুমার সভা', 'হাস্তকৌতুক', 'ব্যাঙ্গকৌতুক' এই শ্রেণীভুক্ত। কৌতুকই ইহাদের উপজীব্য। বুদ্ধিদীপ্ত শাণিত বাগ্‌ভঙ্গী, ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের স্নিগ্ধ-মধুর দীপ্তি, অনাবিল হাস্যরস, কৌতুকাবহ ভাস্কর্য পরিস্থিতির উদ্ভব প্রভৃতিতে এগুলি বিশেষ উপভোগ্য। বাক্‌চাতুর্যে যে কৌতুকরসের সৃষ্টি হয়, সেই রসসৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের সমানধর্মী বাংলা সাহিত্যে আর কেহ নাই।

রবীন্দ্র-নাট্য-প্রতিভার আর একটি রূপ কতকগুলি নাট্যকাব্যে গ্রথিত গল্প-পট-গীতসংবলিত রচনার মধ্যে পাওয়া যায়। সেগুলি ঋতু-আশ্রয়ী ও সংগীতপ্রাণ। এগুলি মূলত ঋতু-উৎসবের নাটক। 'শেষবর্ষণ', 'বসন্ত', 'নবীন', 'নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা', 'শ্রাবণগাথা' প্রভৃতি এই শ্রেণীর। ইহাতে মানুষ ও প্রকৃতি উভয়েই অভিনেতা। মানুষ ইহার দ্রষ্টা, ভাব-রস-ব্যাখ্যাতা ও ঘটনাবিবৃত্তিকারক। প্রকৃতি-প্রতিনিধিরা গানে ও নৃত্যে অভিনয় করিয়া মূলভাবের রসরূপ পরিস্ফুট করিতেছে।

তারপর কবি শেষজীবনের গানের সহিত নৃত্যের অবতারণা করিয়াছিলেন। 'চিত্রাঙ্গদা', 'চণ্ডালিকা', 'শ্রামা', 'নটর পূজা', 'শাপমোচন' নৃত্যনাট্যগুলি কবির এক অপরূপ সৃষ্টি। নৃত্যই এখানে ভাবের প্রধান বাহন। ইহার সহিত গান যুক্ত করিয়া অতি সুস্ব ভাবে অনির্বচনীয় রসে উদ্ভাসিত করা হইয়াছে। 'চিত্রাঙ্গদা', 'চণ্ডালিকা', 'নটর পূজা' নাট্যকাব্যে আছে, 'শ্রামা' 'কথা ও কাহিনী'র 'পরিশোধ' কবিতা ও 'শাপমোচন' 'পুনশ্চ'-র ঐনামে কবিতার নৃত্যনাট্যরূপ। এই সব নাটক ও কবিতার মূল ভাব-দ্বন্দ্বটি নৃত্যগীতের সাহায্যে প্রকাশ করা হইয়াছে।

রবীন্দ্রনাথের নাট্যমানসলোকের দিকে তাকাইলে দেখা যায়, ইহার আরম্ভ হইয়াছে গীতিনাট্যে। তখন উদ্দেশ্য ছিল, ঘটনার প্রবাহে পাত্র-পাত্রীর মনে যে আবেগ উপস্থিত হয়, সেই বিভিন্ন প্রকারের আবেগ বিভিন্ন স্বরের মাধ্যমে প্রকাশ করা। সেই গীতিনাট্যে কোনো সজ্ঞান তত্ত্ব বা আইডিয়া প্রকাশের চেষ্টা ছিল না। তারপর, রোমাটিক ড্রাম্যাতে যখন একটা বহিমুখ, বাস্তব আখ্যানভাগকে অবলম্বন করিয়া ঘটনাসংকুল দীর্ঘ নাটক লিখিয়াছেন, তখন দেখা গিয়াছে, পাত্রপাত্রীর যে অন্তর্বন্দ ঘটনার মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা মূলত একটা বিশিষ্ট আদর্শ ও ভাবের দ্বন্দ্ব, ঘটনাবলি আখ্যানের পিছনে সেই ভাববস্তুটি উকি মারিতেছে। কাব্যনাট্যেও সেই ভাব ও আদর্শের দ্বন্দ্বই দেখি। তারপর কবি বাস্তবপন্থী আখ্যানভাব ত্যাগ করিয়া তাঁহার নিগূঢ় ভাব ও অতীন্দ্রিয় অনুভূতি প্রকাশের জন্ত রূপক-সাংকেতিকার আশ্রয় লইয়াছেন। মাঝে মাঝে যে কবি সমাজপরিবেশমূলক কয়েকখানি নাটক লিখিয়াছেন বা কোঁতুকনাট্য রচনা করিয়াছেন, তাহা তাঁহার প্রতিভার বিশেষ স্বরূপ প্রকাশ করে না। সংগীতেই তাঁহার প্রতিভার শ্রেষ্ঠ প্রকাশ। তাই শেষের দিকে সংগীতকেই ভাবপ্রকাশের প্রধান বাহন করিয়াছেন। ঋতুনাট্যগুলিতে তাই একটা মূলভাব ও তত্ত্ব সংগীতে প্রকাশ করা হইয়াছে। তারপর আরো অগ্রসর হইয়া কবি সংগীতের সঙ্গে নৃত্যকে অবলম্বন করিয়াছেন। তখন স্বরের সঙ্গে নৃত্যের সম্মেলনে অতি সূক্ষ্মভাবে অভিনব রূপে ও রসে প্রকাশ করা সম্ভব হইয়াছে। নৃত্যনাট্যগুলি আসিয়াছে শেষ পর্ধ্যয়ে। শেষবয়সে নটরাজ শিবের কল্পনা কবিমানসকে বিশেষ প্রভাবান্বিত করিয়াছিল। বিশ্বরঙ্গমঞ্চে কবি নটরাজেরই লীলানৃত্য দেখিয়াছেন, সেই নৃত্যের গভীর উপলব্ধির রসে মন আনন্দ-নৃত্যে মাতিয়াছে। নৃত্যের মধ্য দিয়াই কবি তাঁহার সূক্ষ্ম ভাবানুভূতির পরিপূর্ণ রূপ প্রকাশ করিবার প্রচেষ্টা করিয়াছেন।

এখন আমরা এই বিভিন্ন পর্ধ্যয়ের নাটকগুলির বিস্তৃত আলোচনা করিতে অগ্রসর হইব।

আলোচনার সুবিধার জন্ত নাটকের প্রকৃতি-অনুসারে সমগ্র রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যকে নিম্নলিখিত কয়েকটি ভাগে ভাগ করিয়া লওয়া হইল। প্রকাশ-সময়ের পারস্পর্য অপেক্ষা অন্তঃপ্রকৃতি ও বহিঃপ্রকৃতির ঐক্য শ্রেণীবিভাগে সহায়তা করে বলিয়া মনে হয়। তাহাতেই এক এক শ্রেণীর নাটকের রূপবস্ত্র ও রসবস্ত্র সম্বন্ধে ধারণা পরিস্ফুট হইয়া উঠা সম্ভব হয়।—

(১)

গীতিনাট্য (সংগীতপ্রধান)

- ১। বাল্মীকি-প্রতিভা
(কালমৃগয়া)
- ২। মায়ার খেলা
(নলিনী)

(২)

কাব্যনাট্য (কাব্যপ্রধান)

- ১। চিত্রাঙ্গদা
- ২। বিদায়-অভিশাপ
- ৩। গান্ধারীর আবেদন
- ৪। সতী
- ৫। নরকবাস
- ৬। কর্ণকুন্তীসংবাদ
- ৭। লক্ষ্মীর পরীক্ষা

(৩)

রোমান্টিক ট্র্যাজেডি (কাব্য ও নাটকের সমন্বয়)

- ১। রাজা ও রানী
(তপতী)
- ২। বিসর্জন
- ৩। মালিনী

(৪)

রূপক-সাংকেতিক নাটক (ভাব বা তত্ত্বপ্রধান)

- ১। প্রকৃতির প্রতিশোধ
- ২। শারদোৎসব
(ঋণশোধ)

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিভ্রমণ

- ৩। রাজা
(অরূপ-রতন)
- ৪। অচলায়তন
(গুরু)
- ৫। ডাকঘর
- ৬। ফাল্গুনী
- ৭। মুক্তধারা
- ৮। রক্তকরবী
- ৯। কালের যাত্রা
- ১০। তাসের দেশ

(৫)

সামাজিক নাটক (সামাজিক পরিবেশমূলক)

- ১। প্রায়শ্চিত্ত
(পরিত্রাণ)
- ২। গৃহপ্রবেশ
- ৩। শোধবোধ
- ৪। নটীর পূজা
- ৫। চণ্ডালিকা
- ৬। বাঁশরী
- ৭। মুক্তির উপায়

(৬)

কৌতুকনাট্য (কৌতুকপ্রধান)

- ১। গোড়ায় গলদ
- ২। বৈকুণ্ঠের খাতা
- ৩। চিরকুমারসভা
- ৪। হাস্যকৌতুক
- ৫। ব্যঙ্গকৌতুক

(৭)

ঋতুনাট্য (ঋতুআশ্রয়ী ও গীতপ্রধান)

- ১। শেষবর্ষণ
- ২। বসন্ত
- ৩। নবীন
- ৪। নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা
- ৫। শ্রাবণগাথা

(৮)

নৃত্যনাট্য (নৃত্যপ্রধান)

- ১। চিত্রাঙ্গদা
- ২। চণ্ডালিকা
- ৩। শ্যামা
- ৪। নটীর পূজা
- ৫। শাপমোচন

(১)

গীতিনাট্য

বান্ধীকি-প্রতিভা

(কালমুগয়া)

বান্ধীকি-প্রতিভা রবীন্দ্রনাথের প্রথম নাটক। বিভিন্ন পাত্র-পাত্রীর সম্মিলিত দ্বারা ইহাকে রবীন্দ্রনাথ অভিনয়ের উদ্দেশ্যে রচনা করিয়াছিলেন। কিন্তু ইহাতে পাত্র-পাত্রীর মুখে কোনো গল্প বা পঙ্ক-সংলাপ যোজনা করা হয় নাই, উহাদের বক্তব্য কেবল নানা সুরের গানকে অবলম্বন করিয়াই প্রকাশ পাইয়াছে। সমগ্র নাটকের বিষয়বস্তুটা কেবল সুরের মাধ্যমেই ব্যক্ত হইয়াছে। ইহা নানান সুরের ফুল দিয়া গাঁথা একখানা সুদীর্ঘ সুরের মালা। রবীন্দ্রনাথ ইহার প্রকৃতি সম্বন্ধে নিজেই বলিয়াছেন,—

“বান্ধীকি-প্রতিভা পাঠবোধ্য কাব্যগ্রন্থ নহে, উহা সংগীতের একটি নূতন পরীক্ষা—অভিনয়ের সঙ্গে কানে না শুনিলে ইহার কোনো স্বাদগ্রহণ সম্ভবপর নহে। যুরোপীয় ভাষায় যাহাকে অপেরা বলে, বান্ধীকি-প্রতিভা তাহা নহে—ইহা সুরে নাটিকা; অর্থাৎ সংগীতই ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করে নাই, ইহার নাট্যবিষয়টা সুর করিয়া অভিনয় করা হয় মাত্র—স্বতন্ত্র সংগীতের মাধুর্য ইহার অতি অল্পই লেই আছে।” (জীবনস্মৃতি, পৃঃ-২০২)

এইপ্রকার সুরের দ্বারা নাটকের কথাবস্তু-অভিনয়ের সম্ভাবনার ইঙ্গিত রবীন্দ্রনাথ হার্বার্ট স্পেন্সরের একটি প্রবন্ধ হইতে পান।

“হার্বার্ট স্পেন্সরের একটি লেখার মধ্যে পড়িয়াছিলাম যে সচরাচর কথার মধ্যে যেখানে একটু ছন্দবাহকের সঞ্চার হয় সেখানে আপনিই কিছু-না-কিছু সুর লাগিয়া যায়। বস্তুত, রাগ, দুঃখ, আনন্দ, বিষময়, আমরা কেবলমাত্র কথা দিয়া প্রকাশ করি না—কথার সঙ্গে সুর থাকে। এই কথাবার্তার আনুশঙ্গিক সুরটারই উৎকর্ষ সাধন করিয়া মানুষ সংগীত পাইয়াছে। স্পেন্সরের এই কথাটা মনে লাগিয়াছিল। ভাবিয়াছিলাম এই মত অনুসারে আগাগোড়া সুর করিয়া নানা ভাবে গানের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিয়া অভিনয় করিয়া গেলে চলিবে না কেন? আমাদের দেশে কথকতায় কতকটা এই চেষ্টা আছে; তাহাতে বাক্য মাঝে মাঝে সুরকে আশ্রয় করে, অথচ তাহা তালমান-সংগত রীতি-মতো সংগীত নহে। ছন্দ হিসাবে অমিত্রাক্ষর ছন্দ যেমন, গান হিসাবে এও

সেইরূপ—ইহাতে তালের কড়াকড় বান্ধন নাই—একটা লয়ের মাত্রা আছে,—ইহার একমাত্র উদ্দেশ্য কথার ভিতরকার ভাবাবেগকে পরিস্ফুট করিয়া তোলা—কোনো বিশেষ রাগিণী বা তালকে বিস্তৃত করিয়া প্রকাশ করা নহে। বান্ধীকি-প্রতিভায় গানের বান্ধন সম্পূর্ণ ছিন্ন করা হয় নাই, তবু ভাবের অল্পগমন করিতে গিয়া তালটাকে খাটো করিতে হইয়াছে। অভিনয়টাই মুখ্য হওয়াতে এই তালের ব্যতিক্রম শ্রোতাদিগকে হুঃখ দেয় না।” (জীবনস্মৃতি, পৃঃ-২০৩-৪ ; স্পেন্সরের The Origin and Function of Music, ‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’ প্রবন্ধ (রবীন্দ্রনাথ), ভারতী ১২৮৮, আষাঢ় দ্রষ্টব্য)

প্রথমবারের বিলাত-যাত্রার পূর্ব হইতেই রবীন্দ্রনাথ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সহায়তায় বিদেশী সুরের সঙ্গে পরিচিত হইতেছিলেন। যৌবনে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ পিয়ানো বাজাইয়া বিলাতী গানের ও সুরের চর্চা করিতেন। পিয়ানো বাজাইয়া নূতন নূতন সুরসৃষ্টি করা ছিল তাঁহার অগ্রতম শখের কাজ। কিন্তু সুরে তিনি উপযুক্ত কথা সংযোগ করিতে পারিতেন না। কথা-রচনার জন্য রবীন্দ্রনাথের ডাক পড়িত। রবীন্দ্রনাথ এই গান-রচনার ভার লইয়াছিলেন। ‘ছেলেবেলা’র রবীন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন, “এইবার ছুটল আমার গানের ফোয়ারা। জ্যোতিদাদা পিয়ানোর উপর হাত চালিয়ে নতুন নতুন ভঙ্গিতে ঝামাঝম সুর তৈরি করে যেতেন, আমাকে রাখতেন পাশে। তখন তখনি সেই ছুটে-চলা সুরে কথা বসিয়ে বেঁধে রাখবার কাজ ছিল আমার।” জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহার ‘জীবনস্মৃতি’তে বলিয়াছেন, “সচরাচর গান বাঁধিয়া তাহাতে সুরসংযোগ করাই প্রচলিত রীতি, কিন্তু আমাদের পদ্ধতি ছিল উল্টা। সুরের অনুরূপ গান তৈরি হইত।” তারপর বিলাতে গিয়া রবীন্দ্রনাথ কবি ম্যুরের ‘আইরিশ মেলডিজ’-এর গান শিখিলেন ও অন্যান্য বিলাতী গানও শিখিলেন। দেশে ফিরিয়া ‘বান্ধীকি-প্রতিভা’-রচনার সময় কবি দেশী ও এই বিলাতী সুরের সাহায্য লইয়াছেন।

“এই দেশী ও বিলাতী সুরের চর্চার মধ্যে বান্ধীকি-প্রতিভার জন্ম হইল। ইহার সুরগুলি অধিকাংশই দিশি, কিন্তু এই গীতিনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকি মর্যাদা হইতে অগ্রক্ষেপে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে। উড়িয়া চলা যাহার ব্যবসায় তাহাকে মাটিতে দৌড় করাইবার কাজে লাগানো গিয়াছে। যাহারা এই গীতি-নাট্যের অভিনয় দেখিয়াছেন তাঁহারা আশা করি এ কথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, সংগীতকে এইরূপ নাট্যকার্যে নিযুক্ত করাটা অসংগত বা নিষ্ফল হয় নাই। বান্ধীকি-প্রতিভা গীতিনাট্যের ইহাই

বিশেষত্ব। সংগীতের এইরূপ বন্ধন-মোচন ও তাহাকে নিঃসংকোচে সকল-প্রকার ব্যবহারে লাগাইবার আনন্দ আমার মনকে বিশেষভাবে অধিকার করিয়াছিল। বাল্মীকি-প্রতিভার অনেকগুলি গান বৈঠকি গান ভাঙা—অনেকগুলি জ্যোতিদাদার রচিত গানের সুরে বশানো—এবং গুটিতিনেক গান বিলাতী সুর হইতে লওয়া।” (জীবনস্মৃতি, পৃ:-২০১-২)

বাল্মীকি-প্রতিভার আখ্যানভাগ এইরূপ : কবি বাল্মীকি পূর্বে রত্নাকর নামে দস্যুসর্দার ছিলেন। তিনি দস্যুবৃত্তি অবলম্বন করিয়া জীবনব্যাপন করিতেন এবং বনমধ্যে রাজ্যিকালে কালীপূজা করিয়া নরবলি দিতেন। একদিন তাঁহার অম্লচরেরা বলির জন্ত এক বালিকাকে ধরিয়া লইয়া আসিল। রত্নাকর পূজা শেষ করিয়া তাহাকে বলি দিতে উদ্বৃত্ত হইয়াছেন, এমন সময় হঠাৎ রত্নাকরের মনে একটা দারুণ পরিবর্তন ঘটয়া গেল। বালিকার করুণ রোদনে তাঁহার হৃদয় গলিয়া গেল। তিনি অম্লচরগণকে বালিকার বন্ধন খুলিয়া মুক্তি দিতে আদেশ দিলেন। তারপর রত্নাকর দস্যুবৃত্তি ত্যাগ করিয়া কেবল শূন্যমনে বনে বনে ঘুরিয়া বেড়াইতেছেন, এমন সময় একদিন এক ব্যাধকে ক্রৌঞ্চমিথুনের মধ্যে একটিকে তীক্ষ্ণবাণে ভূপাতিত করিতে দেখিলেন। তখন এই শ্লোকটি তাঁহার মুখ দিয়া বাহির হইয়া পড়িল,—

মা নিষাদ প্রতিষ্ঠাং স্বমগমঃ শাস্বতীঃ সমাঃ,
যং ক্রৌঞ্চমিথুনাদেকমবধীঃ কামহোহিতম্।

বাল্মীকি কবিত্ব-শক্তি লাভ করিলেন, তাঁহার হৃদয় এক অলৌকিক আনন্দে পূর্ণ হইল। তখন লক্ষ্মী আবির্ভূতা হইয়া তাঁহাকে বর দিতে চাহিলেন, কিন্তু বাল্মীকি ধন-মান কিছুই চাহেন না, বলিলেন,—

যাও লক্ষ্মী তলকায়, যাও লক্ষ্মী অমরায়,
এ বনে এস না, এস না, এস না এ দীন-জন-কুটীরে !
যে বীণা শুনোঁছ কানে, মনপ্রাণ আছে ভোর,—
আর কিছু চাহি না, চাহি না।

তখন সরস্বতী তাঁহার সম্মুখে আবির্ভূতা হইলেন। তাঁহাকে দেখিয়া বাল্মীকি পরম আহলাদিত,—

এই যে হেরি গো দেবী আমারি !
এবে কবিতাময় জগৎ চরাচর
সব শোভাময় নেহারি।

সরস্বতী বলিলেন যে, তিনি পূর্বে দীনা বালিকার বেশে বাল্মীকিকে ছলনা করিতে আসিয়াছিলেন,—বাল্মীকির দয়া দেখিয়া তিনি সঙ্কষ্ট হইয়াছেন। তখন সরস্বতী বাল্মীকিকে বর দিলেন,—

আমি বীণাপাণি তোরে এসেছি শিখাতে গান।

তোর গানে গলে যাবে সহস্র পাষণ প্রাণ।

যে রাগিণী শুনে তোর গলেছে কঠোর মন,

সে রাগিণী তোরি কণ্ঠে বাজিবে রে অনুরাগ।

অধীর হইয়া সিদ্ধু কাদিবে চরণতলে,

চারিদিকে দিব্বধু আকুল নয়ন জলে।...

... ...

যে করুণ রসে আজি ডুবিল রে ও হৃদয়,

শতশ্রোতে তুই তাহা ঢালিবি জগৎময়।...

... ...

এই নে আমার বীণা, দিহু তোরে উপহার!

যে গান গাহিতে সাধ ধনিবে ইহার তার।

বাল্মীকি-প্রতিভার মূল আখ্যানভাগ রবীন্দ্রনাথ কৃত্তিবাসের বাংলা রামায়ণ হইতে গ্রহণ করিয়াছেন। মূল রামায়ণের সহিত ইহার কোনো মিল নাই। বাল্মীকি পূর্বে দম্ভ্য রত্নাকর ছিলেন, পরে ব্রহ্মার নিকট হইতে উপদেশ পাইয়া ষাট হাজার বৎসর একস্থানে বসিয়া রামনাম জপ করাতে তাঁহার চারিদিকে উইএর টিবি সৃষ্টি হইয়াছিল। পরে ব্রহ্মা আসিয়া তাঁহাকে এই অবস্থা হইতে উদ্ধার করিলেন এবং তাঁহাকে বাল্মীকি নাম দিলেন।

ব্রহ্মা বলে তব নাম রত্নাকর ছিল।

আজি হইতে তব নাম বাল্মীকি হইল।

বল্মীকেতে ছিলা যেই তেঁই এ বিধান।

সাতকাণ্ড কর গিয়া রামের পুরাণ ॥

(কৃত্তিবাসী রামায়ণ, আদিকাণ্ড)

বিহারীলাল চক্রবর্তীর ‘সারদামঙ্গল’-এর প্রভাব বাল্মীকি-প্রতিভার উপর বিশেষভাবে লক্ষিত হয়। ক্রৌঞ্চবধের চিত্রখানি রবীন্দ্রনাথ ‘সারদামঙ্গল’ হইতে গ্রহণ করিয়াছেন। ‘সারদামঙ্গল’-এর দু-একটি কবিতাও রূপান্তরিত হইয়া গানরূপে রবীন্দ্রনাথের এই গীতিনাট্যে স্থান লাভ করিয়াছে। বাল্মীকির হাতে সরস্বতীর বীণাদান—এই কল্পনার মূলে আছে রবীন্দ্রনাথের বাড়িতে রক্ষিত কবি ম্যুরের ‘আইরিশ মেলডিজ’ গ্রন্থের উপর একখানি বীণার চিত্র।

“আমাদের বাড়িতে পাতায় পাতায় চিত্রবিচিত্র করা কবি ম্যুরের রচিত একখানি আইরিশ মেলডিজ ছিল।.....ছবিতে বীণা আঁকা ছিল, সেই বীণার সুর আমার মনের মধ্যে বাজিত।” (জীবনস্মৃতি, পৃ: ২০০)

বিদ্বজ্জনসমাগম-সভার অধিবেশন উপলক্ষ্যে বঙ্কিমচন্দ্র, গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী প্রভৃতি সাহিত্যরসিক ও মনীষী দর্শকদের সম্মুখে বাল্মীকি-প্রতিভা প্রথম অভিনীত হয় (১২৮৭ বাল, ফাল্গুন ১৬; ১৮৮১, ফেব্রুয়ারী ২৬, শনিবার)। ঐ সময়ে উহার প্রথম সংস্করণ প্রকাশিত হয়। এই ক্ষুদ্র নাটিকার সংগীত-অভিনয় সেদিনের বিদগ্ধ দর্শকমণ্ডলীকে যে মুগ্ধ করিয়াছিল এবং তাঁহারা যে এক নূতন শক্তিশালী কবির আবির্ভাব অনুমান করিয়াছিলেন, তাহা গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়ের একটি প্রশংসাসূচক গানরচনায় বুঝা যায়। এই অভিনয় দেখিয়া আনিয়া তিনি এই গানটি রচনা করেন,—

উঠ বঙ্গভূমি, মাতঃ ঘুরায়ে খেকো না আর,
অজ্ঞানতিমিরে তব হৃৎপ্রভাত হল হেরো।
উঠেছে নবীন রবি, নব জগতের ছবি,
নব ‘বাল্মীকি-প্রতিভা’ দেখাইতে পুনর্বীর।
হেরো তাহে প্রাণ ভরে, হৃৎতৃপ্তা যাবে দূরে
ঘুটিবে মনের আশ্রি, পাবে শান্তি অনিবার।
‘মণিময় ধূলিরাশি’ খোঁজ যাহা দিবানিশি,
ও ভাবে মজিলে মন খুঁজিতে চাবে না আর।

(রবীন্দ্রনাথের পঞ্চাশ বৎসর পূর্ণ হওয়া উপলক্ষ্যে বঙ্গীয় সাহিত্য-পরিষৎ কর্তৃক আহৃত টাউন হলের সংবর্ধনা-সভায় গুরুদাসবাবু এটি পাঠ করিয়া সকলকে গুনান।)

বাল্মীকি-প্রতিভার ‘নূতন পন্থায় উৎসাহ বোধ করিয়া’ রবীন্দ্রনাথ ‘কালমৃগয়া’ নামে আর একটি গীতিনাট্য রচনা করেন। উহার নাট্যবিষয় রামায়ণে বর্ণিত রাজা দশরথ কর্তৃক অক্ষমূনির পুত্র নিকু বধ। ইহাও বিদ্বজ্জনসমাগম উপলক্ষ্যে অভিনয়ার্থ রচিত হয় এবং ছোড়ানাকোর বাড়িতে তেতলার ছাদে স্টেজ বান্ধিয়া ইহার অভিনয় হয়। (১২৮৯, পৌষ ৯; ১৮৮২, ডিসেম্বর ২৩, শনিবার)

তারপর বাল্মীকি-প্রতিভার দ্বিতীয় সংস্করণে রবীন্দ্রনাথ ‘বাল্মীকি-প্রতিভা ও ‘কালমৃগয়া’কে ভাঙিয়া বাল্মীকি-প্রতিভার নব রূপ দান করিলেন। বনদেবী-অংশ বাল্মীকি-প্রতিভার প্রথম সংস্করণে ছিল না, ঐ অংশগুলি ‘কালমৃগয়া’ হইতে গ্রহণ করা হইল। “কালমৃগয়া হইতে দশটি গান কোনোটি বিগুপ্ত আকারে, কোনোটি কিছু পরিবর্তন করিয়া গৃহীত হইল। কালমৃগয়ার শিকারীদের প্রতি দশরথের আদেশ ‘গহনে

গহনে যা রে তোর।” গানটিকে বান্ধীকি-প্রতিভায় দম্ভ্যসর্দার রত্নাকরের মুখে বসাইয়া দিলেন। কালমৃগয়ার রাজবিদূষক রূপান্তরিত হইল প্রথম দম্ভ্যতে। বনদেবীর অংশগুলি কালমৃগয়া হইতে গ্রহণ করিলেন। তাহাদের মুখেও একটি নূতন গান যোজনা করিয়া দিলেন, ‘মরি ও কাহার বাছা’; আইরিশ সুরে গানটি বসানো হইল; এইরূপ পরিবর্তন ছাড়া কুড়িটি নূতন গান রচিত হইয়াছিল।”

(রবীন্দ্র-জীবনী)

এইভাবে পরিবর্তিত ও পরিবর্ধিত হইয়া বান্ধীকি-প্রতিভার দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হইল (১২২২, ফাল্গুন; ১৮৮৬, ২০শে ফেব্রুয়ারি)। বর্তমানে প্রচলিত বান্ধীকি-প্রতিভা এই দ্বিতীয় সংস্করণ। কালমৃগয়া আর স্বতন্ত্রভাবে রবীন্দ্র-গ্রন্থাবলীর মধ্যে প্রকাশিত হয় নাই। সম্প্রতি রবীন্দ্র-রচনাবলীর অচলিত সংগ্রহে তাহা পুনর্মুদ্রিত হইয়াছে।

“বান্ধীকি-প্রতিভার গান সম্বন্ধে এই নূতন পন্থায় উৎসাহ বোধ করিয়া এই শ্রেণীর আরো একটা গীতিনাট্য লিখিয়াছিলাম। তাহার নাম কালমৃগয়া। দশরথ-কর্তৃক অন্ধমুনির পুত্রবধ তাহার নাট্যবিষয়। তেতালার ছাদে স্টেজ খাটাইয়া ইহার অভিনয় হইয়াছিল। পরে, এই গীতিনাট্যের অনেকটা অংশ বান্ধীকি-প্রতিভার সঙ্গে মিশাইয়া দিয়াছিলাম বলিয়া ইহা গ্রন্থাবলীর মধ্যে প্রকাশিত হয় নাই।” (জীবনস্মৃতি, পৃ: ২০৪)

জীবনস্মৃতি লিখিবার সময় রবীন্দ্রনাথ বান্ধীকি-প্রতিভার এই পরিবর্তিত ও পরিবর্ধিত দ্বিতীয় সংস্করণের কথাই বলিয়াছিলেন, প্রথম সংস্করণের মূলরূপটির কথা তাঁহার মনে ছিল না। কারণ, যে “আইরিশ সুর বনদেবীর বিলাপগানে বসাইয়াছি” বলিয়া জীবনস্মৃতিতে লিখিয়াছেন, তাহা প্রকৃতপক্ষে দ্বিতীয় সংস্করণের গান—প্রথম সংস্করণে উহা ছিল না।

বান্ধীকি-প্রতিভার সাহিত্যিক মূল্য যাহাই হোক, সংগীতের একটা নূতন পরীক্ষা হিসাবে ইহার যথেষ্ট মূল্য আছে। দেশীয় সংগীতের ধারা বদলাইয়া দিয়া ইয়োৰোপীয় সংগীতের সহিত মিলন করিতে পারিলে আমাদের সংগীত নূতন প্রাণ লাভ করিবে এবং আমাদের সূক্ষ্ম ও বিচিত্র ভাবাবেগ-প্রকাশের উপযুক্ত বাহন হইবে, রবীন্দ্রনাথ এই মতের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। আমাদের দেশীয় সংগীত এমন একটা দৃঢ়, অবিচল নিয়মে আবদ্ধ ও গুরু অনুর্ঠানমাত্রে পর্যবসিত হইয়া পড়িয়াছিল যে, উহার প্রাণধর্ম নিরুদ্ধ হইয়া গিয়াছিল, উহা কেবল ওস্তাদের কসরতের মধ্যেই নিজের কঙ্কাল রক্ষা করিয়া বর্তমান ছিল।

“আমাদের দেশে সংগীত এমনি শাস্ত্রগত ব্যাকরণগত অনুর্ঠানগত হইয়া

পড়িয়াছে, স্বাভাবিকতা হইতে এত দূরে চলিয়া গিয়াছে যে, অহুভাবের (feeling) সহিত সংগীতের বিচ্ছেদ হইয়াছে, কেবল কতকগুলি সুরসমষ্টির কৰ্দম এবং রাগরাগিণীর ছাঁচ ও কাঠাম অংশিষ্ট রহিয়াছে; সংগীত একটি মৃত্তিকাময়ী প্রতিমা হইয়া পড়িয়াছে; তাহাতে হৃদয় নাই, প্রাণ নাই।”

(সংগীতের উৎপত্তি ও উপবোগিতা—ভারতী, ১২৮৮, আষাঢ়)

বান্ধীকি-প্রতিভার অধিকাংশ সুরই দেশী রাগরাগিণী অবলম্বনে গঠিত বটে, কিন্তু কবি তাহাদের শৃঙ্খল মোচন করিয়া মুক্তি দিয়াছেন; তাহাদের স্ববির, প্রাণহীন ‘বৈঠকী’ মূর্তি ভাঙিয়া তিনি নানাভাবে বাহন করিয়াছেন—একটা নিজস্ব কাঠামোর মধ্যে প্রাণসঞ্চার করিয়াছেন ও অপূর্ব বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করিয়াছেন।

রবীন্দ্রনাথ মনে করিতেন, আমাদের সংগীতের বড়ো বড়ো রাগিণীর মধ্যে এমন একটা বিশালতা, উচ্চতা ও গাম্ভীর্য আছে যে, উহারা যেন একটা বিশ্বব্যাপী স্থায়ী ভাবের উদ্বোধক। মহাশয়জীবনের স্বথঃখকে অতিক্রম করিয়া উহারা বিশ্বজগতের একটা গভীর সর্বজনীন ভাবকে প্রকাশ করে। কিন্তু ইয়োরোপীয় সংগীত বাস্তব মানবজীবনের সঙ্গে জড়িত। উহা মানুষের স্বথঃখ, আনন্দ-উল্লাস, ক্রোধ-ভয় ও বিচিত্র কর্মের সহিত সংশ্লিষ্ট হৃদয়াবেগকে গানে ফুটাইতে চেষ্টা করে। তাই রবীন্দ্রনাথ ইয়োরোপীয় সংগীতের প্রভাব স্বীকার করিয়া একটিমাত্র স্থায়ী ভাবের মধ্যে আবদ্ধ হইতে চাহেন নাই এবং নানা প্রসঙ্গে উত্থিত হৃদয়াবেগকে বিভিন্নরূপের গানে ব্যক্ত করিয়াছেন। তাহাতে তাঁহার গানে একটা অসাধারণ বিষয়বৈচিত্র্য ও সুরবৈচিত্র্য আসিয়াছে।

“আমাদের সংগীতে অভাব ছিল মানবিক বৈচিত্র্যের। ইয়োরোপীয় সভ্যতার সংস্রবে আমাদের মনোজগতের পরিবর্তন হল, আমরা একটিমাত্র স্থায়ী ভাবের মধ্যে আবদ্ধ থাকতে চাইলাম না। আমরা সংগীতের ভিতর দিয়া ব্যক্তিগত ছোটো-খাটো স্বথঃখ ও নানা হৃদয়াবেগকে গানে ফোটাবার চেষ্টা করতে লাগলাম। তারই ফলস্বরূপ আরো এগিয়ে গিয়ে আমরা বাঙলা গানে জাতীয় সংগীত, উদ্দীপক সংগীত, যুদ্ধ-সংগীত, হাসির গান, ধানকাটার গান, নলকূপের গান, চায়ের গান, চলার গান, খেলার গান ইত্যাদি আরো কত কি পেলাম। এইরূপ বিষয়বৈচিত্র্যে গুরুদেবের গান দেশের মধ্যে শ্রেষ্ঠ। এইটাই হল আমাদের সংগীতে ইয়োরোপের একটা বিশেষ দান।”

(রবীন্দ্র-সংগীত, শান্তিদেব ঘোষ; পৃঃ ১৩৪)

ইয়োরোপীয় সংগীতের প্রভাবে অনেকটা প্রভাবান্বিত হইয়া রবীন্দ্রনাথ আমাদের দেশীয় রাগরাগিণীকে গতানুগতিকতা ও কৃত্রিমতার বন্ধন হইতে মুক্ত

করিয়া তাহাকে নানা ভাবের বাহন করিবার পরীক্ষা করিয়াছেন এই বান্মীকি-প্রতিভা গীতনাট্যে। বাংলা গানের যে মুক্তি সাধিত হইয়াছে রবীন্দ্রনাথের হাতে, বান্মীকি-প্রতিভা সেই মুক্তির প্রথম বিজয়চিহ্ন।

সংগীতের এই বিপ্লবসাধনার উত্তেজনায়, সুরের নব নব রূপসৃষ্টির বিশ্বাসে ও তরুণ যৌবনে আত্মপ্রকাশের আনন্দে কবি একেবারে আত্মহারা হইয়া পড়িয়াছিলেন। তাঁহার তৎকালীন মানসিক অবস্থার কথা কবি জীবনস্মৃতিতে লিখিয়াছেন,—

“বান্মীকি-প্রতিভা ও কালযুগয়া যে উৎসাহে লিখিয়াছিলাম সে উৎসাহে আর কিছু রচনা করি নাই। ঐ ছুটি গ্রন্থে আমাদের সেই সময়কার একটা সংগীতের উত্তেজনা প্রকাশ পাইয়াছে। জ্যোতিদাদা তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্তদিন গুস্তাদি গানগুলোকে পিয়ানো যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া তাহাদিগকে যথেষ্ট মনন করিতে প্রবৃত্ত ছিলেন। তাহাতে ক্ষণে ক্ষণে রাগিণীগুলির এক-একটির অপূর্ব মূর্তি ও ভাবব্যঞ্জনা প্রকাশ পাইত। যে সকল সুর বাঁধা নিয়মের মধ্যে মন্দগতিতে দস্তুর রাখিয়া চলে তাহাদিগকে প্রথাবিরুদ্ধ বিপর্যস্ত-ভাবে দৌড় করাইবামাত্র সেই বিপ্লবে তাহাদের প্রকৃতিতে নূতন নূতন অভাবনীয় শক্তি দেখা দিত এবং তাহাতে আমাদের চিত্তকে সর্বদা বিচলিত করিয়া তুলিত। সুরগুলি যেন নানা প্রকারে কথা কহিতেছে এইরূপ আমার স্পষ্ট স্মৃতিতে পাইতাম।”...

“এইরূপ একটা দস্তুরভাঙা গীতিবিপ্লবের প্রলয়ানন্দে এই ছুটি নাট্য লেখা। এইজন্ত উহাদের মধ্যে তালবেতালের নৃত্য আছে এবং ইংরেজী বাংলার বাছবিচার নাই।”...

“তখন আমার অল্প বয়স, গান গাহিতে আমার কণ্ঠের ক্লান্তি বা বাধামাত্র ছিল না;—তখন বাড়িতে দিনের পর দিন, গ্রহরের পর গ্রহর সংগীতের অবিরল-বিগলিত ঝরনা ঝরিয়া তাহার শীকরবর্ষণে মনের মধ্যে সুরের রামধনুকের রঙ ছড়াইয়া দিতেছে; তখন নবযৌবনে নবনব উত্তম নূতন নূতন কৌতূহলের পথ ধরিয়া ধাবিত হইতেছে; তখন সকল জিনিসই পরীক্ষা করিয়া দেখিতে চাই, কিছু যে পারিব না এমন মনেই হয় না; তখন লিখিতেছি, গাহিতেছি, অভিনয় করিতেছি, নিজেকে সকল দিকেই প্রচুরভাবে ঢালিয়া দিতেছি—আমার সেই কুড়ি বছরের বয়সটাতে এমনি করিয়াই পদক্ষেপ করিয়াছি।”

(জীবনস্মৃতি, পৃ: ২০৪-৬)

রবীন্দ্রনাথের যে গীতিধর্মী প্রতিভা কাব্যে প্রকাশ পাইয়াছে, নাটকেও তাহাই একটু ভিন্ন রূপে ব্যক্ত হইয়াছে। রবীন্দ্র-কাব্যের ক্রমপরিণতির ইতিহাস

অলোচনা করিলে দেখা যায়, তাঁহার কবিমানস একএকটা স্তরে একএকটা বিশিষ্ট ভাবচক্রের মধ্যে অবস্থান করিয়াছে, আবার তাহা অতিক্রম করিয়া অন্ত ভাব-গণ্ডিতে প্রবেশ করিয়াছে। এই বিভিন্ন সময়ের বিশিষ্ট ভাবালুভূতি বা তত্ত্বোপলব্ধি বিশেষ করিয়া নেই সময়ের নাটকে প্রকাশ পাইয়াছে। সুতরাং নাটকের রসবিচার বা তত্ত্বোদ্ঘাটন করিতে হইলে সমসাময়িক কাব্যরচনা ও তৎকালীন মানসিক অবস্থার দিকে দৃষ্টি দিলে অনেকটা আলোক বা ইঙ্গিত পাওয়া যাইতে পারে।

কবি এ সময় সত্য বিলাত হইতে ফিরিয়াছেন। নিজের এতদিনকার জীবনের অভ্যস্ত গণ্ডী, গৃহের নিদিষ্ট আবহাওয়া সর্বপ্রথম ত্যাগ করিয়া বিদেশে বহু বিভিন্ন প্রকৃতির লোকের সংস্রবে আসিয়াছিলেন। মানব-প্রকৃতির ভিতরকার রহস্য সম্বন্ধে অভিজ্ঞতালব্ধ জ্ঞানের খানিকটা আলো তাঁহার প্রথম জীবনপথে আসিয়া পড়িয়াছিল। মানুষে-মানুষে সম্বন্ধের স্বরূপটার মধ্যেও তাঁহার কবি-দৃষ্টি নিক্ষিপ্ত হইয়াছিল। মানুষের নিত্য-প্রকৃতিকে, তাহার স্বাভাবিক মানবতাকে কোনো সংস্কার, অভ্যাস বা অস্বাভাবিক পারিপার্শ্বিকের চাপে নষ্ট করা যায় না, সে রুদ্ধ হইলেও, অবরোধ ভাঙিয়া বাধা মুক্ত করিয়া একদিন বাহির হইয়া পড়িবেই—এই ধারণা, বিশ্বাস, আলুভূতি বা বোধ কবির মনে সেই সময় হইতেই সৃষ্ট হয়। দস্যু রত্নাকর নিষ্ঠুর, পরস্বলোলুপ মানসিকতার মধ্যে লুণ্ঠন, নরহত্যা প্রভৃতি কর্মের আবেষ্টনে পড়িয়া অস্বাভাবিক জীবন যাপন করিতেছিল, তাহার চিরন্তন মানবিক প্রবৃত্তি স্নেহ, প্রেম, করুণা, ধর্মবোধকে যে রুদ্ধ করিয়া দিয়াছিল। কিন্তু শেষে মানবধর্মেরই জয় হইল, বালিকার প্রাণ রক্ষা পাইল এবং ‘করুণার উৎসমুখে’ ছন্দ, ‘পরিপূর্ণ বাণীর সংগীত’, প্রথম পৃথিবীতে জন্ম লাভ করিল। রবীন্দ্রনাথ নিজেই ইহার আভাস দিয়াছেন,—

“বাল্মীকি-প্রতিভায় একটি নাট্যকথাকে গানের সূত্র দিয়া গাঁথা হয়েছিল, মায়ার খেলায় গানগুলিকে গাঁথা হয়েছিল নাট্যসূত্রে। একটা সময় এসেছিল যখন আমার গীতিকাব্যিক মনোবৃত্তির ফাঁকের মধ্যে মধ্যে নাট্যের ঊকিঝুঁকি চলছিল। তখন সংসারের দেউড়ি পার হয়ে সবে ভিতর-মহলে পা দিয়েছি; মানুষে মানুষে সম্বন্ধের জাল-বুনোনিটাই তখন বিশেষ করে ঔৎসুক্যের বিষয় হয়ে উঠেছিল। বাল্মীকি-প্রতিভাতে দস্যুর নির্মমতাকে ভেদ করে উজ্জ্বলিত হল তার অন্তর্গূঢ় করুণা। এইটেই ছিল তার স্বাভাবিক মানবত্ব, যেটা ঢাকা পড়েছিল অভ্যাসের কঠোরতায়। একদিন দ্বন্দ্ব ঘটল, ভিতরকার মানুষ হঠাৎ এল বাইরে।”

(বাল্মীকি-প্রতিভা, সূচনা, রবীন্দ্ররচনাবলী, ১ম খণ্ড)

মানুষের অন্তর্নিহিত প্রকৃতির মুক্ত, স্বচ্ছন্দ, স্বাভাবিক গতিই তাহার জীবনের প্রবাহ; এই প্রবাহকে রুদ্ধ করিলে তাহার মানবতা মরিয়া যায় এবং জীবন অ-স্বাভাবিক ও অ-মানবিক পথে চলে। স্বাভাবিক নিত্যপ্রবাহমান ধারাকে অব্যাহত না রাখিলে প্রকৃত জীবনের উপলব্ধি সম্ভব হয় না। এই সংস্কারাচ্ছন্ন, বদ্ধ মানুষ ও সংস্কারমুক্ত, স্বাভাবিক নিত্য-মানুষের দ্বন্দ্ব পরবর্তী কালের বহু নাটকে বহুভাবে এবং অগ্ন্যান্ত সাহিত্যসৃষ্টির মধ্যেও নানাভাবে প্রকাশ পাইয়াছে। জীবনের স্বাভাবিক বিকাশের পরিপন্থী সকল বাঁধন-ভাঙার বাণীই রবীন্দ্র-সাহিত্যের অগ্রতম বাণী।

মায়ার খেলা

(নলিনী)

মায়ার খেলার প্রথম সংস্করণের (২২শে ডিসেম্বর, ১৮৮৮) বিজ্ঞাপনে রবীন্দ্রনাথ লিখিয়াছিলেন,—“আমার পূর্বরচিত একটি অকিঞ্চিৎকর গল্প-নাটিকার সহিত এই গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে। পাঠকেরা ইহাকে তাহারই সংশোধন স্বরূপে গ্রহণ করিলে বাধিত হইব।” এই অকিঞ্চিৎকর গল্প-নাটিকার নাম ‘নলিনী’। ইহাই রবীন্দ্রনাথের প্রথম গল্প নাটক।

এই নাটকখানি ১২৯১ সালে (১০ মে, ১৮৮৪) প্রকাশিত হয়। উহার পর আর পুনর্মুদ্রণ হয় নাই। বর্তমানে অচলিত-সংগ্রহের ১ম খণ্ডে ইহা স্থান পাইয়াছে। জীবনস্মৃতিতে এই নাটকের সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ কোনো উল্লেখ করেন নাই।

‘নলিনী’ গল্প নাটিকার গল্পাংশ এইরূপ : নীরদ নামে এক যুবক নলিনী নামে এক প্রতিবেশী-কন্যাকে ভালোবাসে। নলিনী বালিকা—তাহার হৃদয়ে তখনো ভালোরূপ প্রেমোন্মেষ হয় নাই। সে নীরদকে ভালোবাসে, কিন্তু তাহার প্রেমে উচ্ছ্বাস বা চপলতা নাই। তাই সে নীরদের উদ্ধাম প্রেমনিবেদনে কোনোরূপ সাড়া দিতে পারে নাই। কিন্তু অন্তরে অন্তরে সে নীরদের প্রতি প্রবল আকর্ষণ অনুভব করিত। নলিনীর নিকট হইতে প্রেমের প্রতিদান না পাইয়া নীরদ দেশত্যাগ করিল।

নীরদ বিদেশে চলিয়া গেলে নলিনীর পরিবর্তন আরম্ভ হইল। নীরদের প্রতি তাহার ভালোবাসা বিকশিত হইল। সে ঘর হইতে বাহির হয় না, কাহারো ভাকে সাড়া দেয় না, সর্বদা নীরদের কথাই ভাবে।

নীরদ বিদেশে গিয়া নীরজা নামে এক যুবতীর প্রেমে পড়িল ও তাহার মধুর ব্যবহারে মুগ্ধ হইল। সে নীরজার প্রেমে নলিনীকে ভুলিতে চেষ্টা করিল।

নীরদ নীরজাকে বিবাহ করিয়া দেশে ফিরিল। নলিনীদেবর বাড়িতে বসন্তোৎসব। নীরদ নীরজাকে লইয়া সেখানে যাইতে প্রস্তুত হইল।

নলিনীদেবর বাগানে নীরদ ও নীরজা প্রবেশ করিল। বাগানের গাছপালা দেখিয়া নীরদের পূর্বকথা মনে পড়িয়া গেল। এমন সময় দূরে নলিনী প্রবেশ করিল। সে শীর্ণ হইয়া গিয়াছে। নলিনী নীরদের সঙ্গে দু'একটি কথা বলিতেই মুগ্ধিত হইয়া পড়িয়া গেল। নীরজা তাহাকে সেবা করিয়া স্নান করিল। নীরদের প্রতি নলিনীর প্রেম বুঝিতে পারিয়া নীরজা বলিল, “আর বেশি দিন তোকে দুঃখ পেতে হবে না, আমি তোদের মিলন করিয়ে দেব।” নলিনী তাহার পরিচয় জিজ্ঞাসা করিলে নীরজা বলিল, “আমি তোরা দিদি হই বোন।”

তারপর নীরজার মৃত্যুদৃশ্য। সে নলিনীকে ডাকিয়া নীরদের হাতে তাহার হাত রাখিয়া উভয়ের মিলন করাইয়া দিল ও ‘তবে আমি চন্ডাম বোন’ বলিয়া শোক নিশ্বাস ত্যাগ করিল।

মায়ার খেলার আখ্যানভাগ এইরূপ : নবীন যুবক অমর তাহার মানসী প্রতিমাকে জগতে খুঁজিতে বাহির হইল। কিন্তু শান্তা অমরকে ভালোবাসে— তাহার প্রাণমন অমরকে নমস্কার করিয়াছে। চিরদিন নিকটে থাকাতে অমর তাহা বুঝিতে পারে নাই এবং শান্তার প্রতি তাহার প্রেমও জন্মে নাই।

অমর পৃথিবী খুঁজিয়া তাহার মানসী প্রতিমার সন্ধান পাইল না। শেষে প্রমদার উপবনে আসিয়া উপস্থিত হইল। প্রমদাকে দেখিয়া সে প্রাণে এক নূতন আনন্দ লাভ করিল ও তাহাকে ভালোবাসিয়া ফেলিল। প্রমদাও তাহার অন্ত হৃদয় প্রাণ-প্রার্থীকে উপেক্ষা করিয়া অমরের প্রতি আকৃষ্ট হইল ও অমরকে ভালোবাসিল।

অমর তাহার ব্যাকুল প্রেম প্রমদাকে নিবেদন করিল। কিন্তু প্রমদার সখীগণ তাহাকে বিদ্রূপ করিয়া ফিরাইয়া দিল। প্রমদাও লজ্জা ও সংকোচে মনের ভাব ব্যক্ত করিতে পারিল না।

নিমেষের তরে শরমে বাধিল

মরমের কথা হল না।

জনমের তরে তাহারি লাগিয়ে

রহিল হৃদয়-বেদনা।

তারপর যখন প্রমদার সখীরা প্রমদার মনের ভাব জানিতে পারিল, তখন নানা

কথার ছলে অমরকে আহ্বান করিল, কিন্তু সে সখীদের ইঙ্গিত বুঝিতে পারিল না। হতাশ হইয়া সে ফিরিয়া গেল। ব্যর্থ প্রেমে প্রমদার হৃদয় ভাঙিয়া পড়িল।

বিদায় করেছ যারে নয়ন-জলে,

এখন কিরাবে তারে কিসের ছলে।

অমর তাহার অশান্ত আশ্রয়হীন হৃদয় লইয়া শান্তার কাছে ফিরিয়া আসিল। “এই দীর্ঘ বিরহে এবং অগ্ন্য সকলের প্রেম হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া অমর শান্তার প্রতি নিজের এবং নিজের প্রতি শান্তার অচ্ছেদ্য গূঢ় বন্ধন অনুভব করিবার অবসর পাইল।”

শান্তা ও অমরের বিবাহোৎসব। অমর ফুলের মালা লইয়া শান্তার গলায় দিতে যাইতেছে, এমন সময় স্নানমুখী প্রমদা বিবাহ-সভায় আসিয়া উপস্থিত হইল। “সহসা অনপেক্ষিতভাবে উৎসবের মধ্যে বিবাদপ্রতিমা প্রমদার দীন করুণভাব অবলোকন করিয়া নিমেষের মতো আত্মবিস্মৃত অমরের হস্ত হইতে পুষ্পমালা খসিয়া পড়িয়া গেল। উভয়ের এই অবস্থা দেখিয়া শান্তা ও আর সকলের মনে বিশ্বাস হইল যে, অমর ও প্রমদার হৃদয় গোপনে প্রেমের বন্ধনে বাঁধা আছে। তখন শান্তা ও সখীগণ অমর ও প্রমদার মিলন সংঘটনে প্রবৃত্ত হইল। প্রমদা কহিল, ‘আর কেন! এখন বেলা গিয়াছে, খেলা ফুরাইয়াছে, এখন আর আমাদের কেন! এখন এ মালা তোমরা পরো, তোমরা সুখে থাক।’ অমর শান্তার প্রতি লক্ষ্য করিয়া কহিল, ‘আমি মায়ার চক্রে পড়িয়া আপনার সুখ নষ্ট করিয়াছি, এখন আমার এই ভগ্ন সুখ, এই স্নান মালা কাহাকে দিব, কে লইবে?’ শান্তা ধীরে ধীরে কহিল, ‘আমি লইব। তোমার হৃৎকের ভার আমি বহন করিব। তোমার সাধের ভুল প্রেমের মোহ দূর হইয়া জীবনের সুখ-নিশা অবসান হইয়াছে—এই ভুলভাঙা দিবালোকে তোমার মুখের দিকে চাহিয়া আমার হৃদয়ের গভীর প্রশান্ত সুখের কথা তোমাকে শুনাইব।’ অমর ও শান্তার এইরূপে মিলন হইল। প্রমদা শূণ্য হৃদয় লইয়া কাঁদিয়া চলিয়া গেল।”...

[প্রথম সংস্করণের বিজ্ঞাপন (কবি-লিখিত), রবীন্দ্র-রচনাবলী, ১ম খণ্ড, মায়ার খেলা]

এই দুইটি নাটকেই প্রেম সম্বন্ধে কবির মনোভাব ব্যক্ত হইয়াছে এবং ভাবের দিক দিয়া উভয় নাটকের মধ্যে অনেকটা সাদৃশ্য আছে। শুধু সুখের মোহে, ভোগের আকাজক্ষায়, নিজের মনঃক্লান্ত প্রেম কামনা করিলে প্রেম পাওয়া যায় না, প্রকৃত প্রেমের স্বরূপ উপলব্ধি করা যায় না,—সে প্রেমের স্বপ্ন কেবল শূণ্যে মিলাইয়া যায় এবং জীবন নৈরাশ্র ও দুঃখবেদনায় ভরিয়া ওঠে। প্রেমের মোহভঙ্গ

হইলে, হৃৎখের আঁগুনে প্রেমকে পোড়াইয়া খাটি করিলে, মানস-বিহারী প্রেমকে তাহার দূর মায়ায় স্বর্ণবেদী হইতে নামাইয়া আনিয়া নিকটের বাস্তব-প্রেমের আসনে স্থাপন করিলে, তবেই প্রকৃত প্রেমের স্বরূপ উপলব্ধি করা যায়।

‘নলিনী’ নাটকে নীরদ উগ্র প্রেমাকাজক্ষার তাড়নায় নলিনীর অপরিষ্কৃত ও গোপন ভালোবাসা বুদ্ধিতে না পারিয়া বিদেশে চলিয়া গেল এবং নীরজার প্রেমে পড়িয়া তাহাকে বিবাহ করিয়া দেশে ফিরিল। কিন্তু নীরদের দেশত্যাগের পর হইতে নীরদের প্রতি নলিনীর প্রেম প্রবল হইয়া উঠিল এবং তাহার জন্ত সে হতাশা ও বিরহ-হৃৎখের তাপে দগ্ধ হইতে লাগিল। তারপর নীরদ নলিনীর হৃদয় বুদ্ধিতে পারিল, কিন্তু তখন আর উপায় নাই। শেষে নীরজার মৃত্যুতে সে নলিনীর সহিত মিলিত হইল। নীরদের নিবেদিত প্রেম নলিনী উপেক্ষা করিয়াছিল, তাই তাহার মিলন হয় নাই, পরে হৃৎখের তপস্কার দ্বারা যখন সে পরিশুদ্ধ হইল, তখন তাহার মিলন হইল। নীরদও নলিনীর বালিকা-হৃদয় ভালোরূপ না বুঝিয়া, কাছের জিনিস পরিত্যাগ করিয়া ভোগাভিলাষী হইয়া প্রেমের দূরশায় ছুটিয়াছিল, কিন্তু সে যে প্রেম পাইল তাহা ক্ষণস্থায়ী—তাহা টিকিল না। হৃৎখশোকের মধ্য দিয়া অতিক্রম করিয়া আবার সে নিকটের নলিনীকেই অবলম্বন করিল।

‘মায়ার খেলা’তে অমর নিকটের মাছুষ শান্তার প্রেম উপেক্ষা করিয়া তাহার কাল্পনিক মানসী প্রিয়ার উদ্দেশ্যে যাত্রা করিয়া প্রমদার প্রতি আসক্ত হইল। কিন্তু প্রমদার কাছে ব্যর্থমনোরথ হইয়া আবার নিকটের স্নিগ্ধ, শান্ত প্রেমের কাছে ফিরিয়া আসিল। প্রমদাও নিজের ভুল বুদ্ধিতে পারিয়া অমরের কাছে ছুটিল। প্রেমের মোহে উদ্ভ্রান্ত, চঞ্চলচিত্ত অমর কাহাকেও স্থির আশ্রয়স্বরূপ ধরিতে না পারিয়া অতৃপ্ত প্রেমের বেদনায় গভীর নৈরাশ্রের মধ্যে ডুবিয়া গেল। তখন শান্তাই তাহার গভীর, স্থির, স্নিগ্ধ-মাধুর্যময় প্রেম দ্বারা তাহার হৃদয়কে শান্ত ও তৃপ্ত করিল। আত্মতৃপ্তিমূলক প্রেমের দূরাকাজক্ষায় তাড়িত হইয়া সে দূরে ছুটিয়াছিল, কিন্তু প্রতিহত হওয়ায় তাহার জীবনে হৃৎখ-বেদনা ও নৈরাশ্রের কালো মেঘ নামিয়া আসিয়াছিল। জীবনের এই বেদনাদায়ক অল্পভূতির দ্বারা পরিশুদ্ধ হইয়া বিগতমোহ হইলে সে শান্তার প্রেম লাভ করিল। প্রমদাও অহংকার ও চপলতায় যে ভুল করিয়াছিল, তাহা ভাঙিল বটে, কিন্তু সে স্বথী হইতে পারিল না—তাহার জীবন ব্যর্থ হইল। কিন্তু এই ভুল-ভাঙার বেদনার মধ্য দিয়া সে প্রেমের স্বরূপ চিনিল।

নীরদের সহিত নলিনীর পুনর্মিলন-সমস্তা-সমাধানের জন্ত কবি নীরজার

অপ্রত্যাশিত মৃত্যু ঘটাইয়াছেন—অত্যন্ত সহজ ও স্থলভভাবে এ সমস্তার সমাধান করিয়াছেন। কিন্তু ‘মায়ার খেলা’তে শান্তার প্রেমের গভীরতা, দৃঢ়চিত্ততা ও আত্মপ্রতিষ্ঠ ব্যক্তিত্বের দ্বারা এবং প্রমদার আত্মত্যাগ দ্বারা এই পুনর্মিলন-সমস্তার সমাধান হইয়াছে। বাহির হইতে সমাধান আমদানি করিতে হয় নাই। প্রত্যেকেই নিজ নিজ ভুলের মধ্য দিয়া প্রেমের স্বরূপ বুঝিয়াছে। ‘নলিনী’ নাটকের সংশোধন এই শিল্পগত সংশোধনই মনে হয়।

‘মায়ার খেলা’র রচনার সময় কবি ‘মানসী’ কাব্যের ভাব-চক্রে অবস্থান করিতেছিলেন। ভোগবাসনা পরিত্যক্ত না হইলে প্রেমের ষথার্থ স্বরূপ উপলব্ধি করা যায় না—এইটাই সে যুগের কবি-মানসের একটা বিশেষ সুর। সেই সুর এই ‘মায়ার খেলা’তেও ধ্বনিত হইয়াছে,—

“এরা সুখের লাগি চাহে প্রেম, প্রেম মেলে-না,

শুধু সুখ চলে যায় !

এমনি মায়ার ছলনা।”

প্রেম সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের আর একটি মনোভাব এই গীতিনাট্যে লক্ষ্য করা যায়। সেটি তাঁহার প্রথম বয়সের কাব্য ‘কবি-কাহিনী’ ও ‘ভগ্নহৃদয়ে’র মধ্যেও পাওয়া যায়। কামনার বস্তু নিকটে থাকিতেও ভ্রান্ত হইয়া তাহাকে উপেক্ষা করিয়া দূরে তাহাকে খুঁজিতে গেলে মাহুঘ তাহাকে পায় না, নিকটের বস্তুকেও হারায়।

“কাছে আছে দেখিতে না পাও,

তুমি কাহার সন্ধানে দূরে যাও।”

প্রেম সম্বন্ধে কবির আর একটি বিশিষ্ট মত এই যে, দুঃখ ও বিরহের আগুনে পরিশুদ্ধ না হইলে প্রেম সত্যকার ও পরিপূর্ণ হইতে পারে না। পরবর্তী বহু রচনার মধ্যে কবির এই মনোভাবের প্রকাশ আছে। এই গীতিনাট্যেও দেখি—

“দুখের মিলন টুটবার নয়।

নাহি আর ভয় নাহি সংশয়।

নয়ন-সঙ্গিলে যে হাসি ফুটে গো,

রয় তাহা রয় চিরদিন রয়।”

এই গীতিনাট্যে গানের একটা প্রাবন বহিয়া গিয়াছে। কত বিচিত্র সুরের কলধ্বনি। রবীন্দ্রনাথের লিরিক-প্রতিভার সঙ্গে উৎকৃষ্ট সংগীত-প্রতিভার মিলন হইয়াছে। শ্রেষ্ঠ গীতিকবির সহিত শ্রেষ্ঠ সুরকার মিশিয়া গিয়াছে। একটা বিশিষ্ট অনুভূতি বা ভাব সুরের অনির্বচনীয়ত্বের মাধ্যমে বস্তুভারমুক্ত হইয়া বিশ্বব্যাপী প্রসার লাভ করে, তাই রবীন্দ্র-প্রতিভার অগ্রতম বাহন হইয়াছে গান। এই গীতিনাট্যের প্রকৃতি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন,—

“ইহার অনেককাল পরে ‘মায়ার খেলা’ বলিয়া আর একটি গীতিনাট্য লিখিয়া-ছিলাম, কিন্তু সেটা ভিন্ন জাতের জিনিস। তাহাতে নাট্য মুখ্য নহে, গীতই মুখ্য। বান্ধীকি-প্রতিভা ও কালমুগয়া যেমন গানের সূত্রে নাট্যের মালা, মায়ার খেলা তেমনি নাট্যের সূত্রে গানের মালা। ঘটনাস্রোতের পরে তাহার নির্ভর নহে, হৃদয়াবেগই তাহার প্রধান উপকরণ। বস্তুত ‘মায়ার খেলা’ যখন লিখিয়াছিলাম তখন গানের রসে সমস্ত মন অভিযুক্ত হইয়া ছিল।”

(জীবনস্মৃতি, পৃ: ২২৪)

ইহার অন্তর্নিহিত ভাববস্তু বান্ধীকি-প্রতিভার ভাবের সমগোত্রীয়—ভুল ভাঙিয়া প্রকৃতিস্থ হওয়ার কাহিনী। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন,—

“মায়ার খেলার গানের ভিতর দিয়ে অল্প যে একটুখানি নাট্য দেখা দিচ্ছে সে হচ্ছে এই যে, প্রমদা আপনার স্বভাবকেই জানতে পারেনি অহংকারে, অবশেষে ভিতর থেকে বাজল বেদনা। ভাঙল মিথ্যে অহংকার, প্রকাশ পেল সত্যকার নারী।” (বান্ধীকি-প্রতিভা, সূচনা, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ১ম খণ্ড)

কাব্যনাট্য

এই পর্যায়ের রচনাগুলির আকার নাটকের হইলেও ইহাদের অন্তর গীতি-কাব্যের। পাত্র-পাত্রীর সংলাপের মধ্য দিয়া একটি বিশিষ্ট কবিমনেরই বিচিত্র ভাবের উৎসারণ হইয়াছে ইহাদের মধ্যে। সমস্ত প্রকাশটি কবির ভাব-কল্পনার বহুবর্ণচ্ছটায় উজ্জ্বল হইয়া একটা সংহত একক মূর্তি ধারণ করিয়াছে—বহু সুরের আলাপন মিলিয়া একটি ঐক্যতান সৃষ্টি হইয়াছে। কথাবস্ত্র একটি অন্তর্মুখী বিশ্লেষণাত্মক কবিমনের ছায়ায় আচ্ছন্ন হইয়া আছে।

এইপ্রকার নাটকের মধ্যে ঘটনার গতি মহুর, কার্যকারণসূত্রে ইহার অনিবার্হতা নাই। কেবল পাত্রপাত্রীর মনের ভাব-চিন্তাকে গভীরভাবে বিশ্লেষণ করিয়া কবি কাব্যের মায়াজাল রচনা করিয়া চলিয়াছেন। সমগ্র ঘটনার বা রসের পরিণামের দিকে লক্ষ্য না রাখিয়া খণ্ড খণ্ড অংশকে অবলম্বন করিয়াই তাহাদের মধ্যে তিনি আবেগ ও কল্পনার শতমুখী ধারা প্রবাহিত করিয়াছেন।

এইপ্রকার রচনার প্রতি গীতিকবির একটা অন্তরের টান থাকা স্বাভাবিক। ইহা তাঁহার প্রতিভা-প্রকাশের উপযুক্ত স্থল। তাই প্রথম বয়সে কবি কাল্পনিক আখ্যায়িকা অবলম্বন করিয়া নাটকের আকারে কাব্য লিখিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। এই শ্রেণীর রচনায় গীতিকবির পক্ষে সুবিধা এই যে, কবি বিভিন্ন পাত্র-পাত্রীর মনের বিভিন্নমুখী বিচিত্র ভাবের সংস্পর্শে আসেন, আর এক-একটিকে অবলম্বন করিয়া তাঁহার লিরিক-উচ্ছ্বাসের প্লাবন চলে। ঘটনার সমাবেশ, দ্রুত-আবর্তন ও সমগ্র পরিণতির উপর তাঁহার কোনো লক্ষ্য নাই। কাহিনীটির কাঠামো তাঁহার মনে থাকে মাত্র, তারপর পাত্রপাত্রীর মুখ দিয়া নানা ভাবের বক্তৃতা করিয়া চলেন, নানা ভাবের বক্তৃতার ঘাটে ঘাটে থামিতে থামিতে যখন ইচ্ছা হয় গন্তব্যস্থানে পৌছিবেন। তাহার জন্ত তাপিদ নাই। এইরূপ দীর্ঘ আখ্যায়িকাকে নাটকাকারে রূপ না দিয়া মহাকাব্যের বিষয়বস্ত্র করা যাইতে পারে। কিন্তু মহাকাব্য বস্তুধর্মী, তাহার বর্ণনায় বস্তুধর্মিতা ও সমুন্নতি (Sublimity)র সমাবেশ প্রয়োজন, চরিত্র-সৃষ্টিতে একটা অসামান্যতা ও গৌরব বর্তমান থাকা দরকার। তাই অন্তর্মুখী, বিচিত্র, সূক্ষ্মভাবরূপায়ণক্ষম গীতিকাব্য-প্রতিভার তাহা বাহন হইতে পারে না। তাই দীর্ঘ আখ্যায়িকা-কাব্য দিয়া কবি-জীবন আরম্ভ করিলেও রবীন্দ্রনাথ নিজ প্রতিভার স্বরূপ বুঝিতে পারিয়া ঐ পথ হইতে ফিরিয়াছিলেন।

কবি-প্রতিভার পরিণতির সময় যখন রবীন্দ্রনাথ নাটকের বৈশিষ্ট্য ছদ্ময়ংগম

করিলেন, তখন নাটক ও কাব্যের সংমিশ্রণে এইপ্রকার কাব্যনাট্য সৃষ্টি করিলেন। এই কাব্যনাট্য তাঁহার ভাবপ্রকাশের উৎকৃষ্ট বাহন হইয়াছে। পুরাণ বা ইতিহাসের একটা আখ্যায়িকার ছায়ামাত্র অবলম্বন করিয়া তাহার মধ্যে দুইটি ভাবের বিপরীতমুখী দ্বন্দ্ব উপস্থাপন করিয়া তাহাকে নাটকীয় সম্ভাবনার যোগ্য করিয়াছেন। তারপর বিভিন্ন পাত্রপাত্রীর সমাবেশ করিয়া তাহাদের স্বথদুঃখ, কামনা-ভাবনা, আশা-আকাঙ্ক্ষা—তাহাদের মনের নিগূঢ় পরিচয় লিরিক কাব্যের অন্তর্মুখী আবেগ ও কল্পনায় অনবচ্ছিন্ন রূপদান করিয়াছেন। ইহার বহিঃস্থ হইয়াছে নাটকের—অন্তরঙ্গ গীতিকবিতার রসধারার উচ্ছল। অব্যর্থ ও সুললিত শব্দযোজনায়, নিপুণ অলংকারপ্রয়োগে, ভাব-কল্পনার সাবলীল ও স্বতঃ-উৎসারিত প্রবাহে, ব্যঞ্জনশক্তির চরমোৎকর্ষে এগুলি রবীন্দ্র-কাব্যশিল্পের চরম নিদর্শন এবং বাংলা সাহিত্যের মহামূল্য রত্ন।

চিত্রাঙ্গদা

(২৮শে ভাদ্র, ১২৯৯)

এই ক্ষুদ্র কাব্যনাট্যটি রবীন্দ্রনাথের অপরূপ সৃষ্টি। বাহিরের দিক হইতে যেমন ইহা রচনা-শিল্পের পরাকাষ্ঠা বহন করিতেছে, ইহার অন্তরের ভাবানুভূতিও তেমনি নরনারীর চিরন্তন যৌবন-সমস্তাকে অভিনব কাব্যে রূপায়িত করিয়াছে। যৌবনের একখানি পরিপূর্ণ রাগিনী যেন অনাহত শব্দে নিরন্তর ইহার অন্তস্তল হইতে ঝংকৃত হইয়া উঠিয়া সৌন্দর্য ও প্রেমের নিত্যবাণীর অনুরণে আমাদের হৃদয় ও বুদ্ধিকে চমৎকৃত করিতেছে। এই কয়খানি পাতা যেন এক অপূর্ব কল্পলোকের দ্বার আমাদের চোখের সামনে খুলিয়া দেয়—একটি জাগ্রত মনোরম স্বপ্নে আমাদের বোধ ও অনুভূতি আচ্ছন্ন হইয়া যায়।

প্রথমে ইহার ভিতরের স্বরূপ ধরা যাক। ইহার অন্তরে একটা ভাব, তত্ত্ব বা আইডিয়া অজুর্ন-চিত্রাঙ্গদার মনোজগতের আলোড়ন ও কর্মপ্রচেষ্টার মধ্যে রূপ ধরিয়া বিরাজ করিতেছে।

নরনারীর পরস্পর আকর্ষণের মূলে যৌনপ্রবৃত্তির চরিতার্থতার একটা আকাঙ্ক্ষা আছে। সে আকাঙ্ক্ষা দেহ-সন্তোগের সহিত জড়িত। এই আকাঙ্ক্ষা-তৃপ্তির জন্ত নরনারী দেহকেই কামনা করে। দেহের সৌন্দর্য ও রমণীয়তা বাহার যত বেশি, তাহার আকর্ষণশক্তিও তত প্রবল। রূপই তাই দেহকে লোভনীয় করে, আকাঙ্ক্ষার তীব্রতা বৃদ্ধি করে এবং দেহমিলনে একটা সার্থকতা দেয়। এই দেহসন্তোগ নরনারীর আদিম অনুপ্রেরণা। ইহার মধ্যে যে একটা বিশ্বয়কর

উল্লাস ও নিবিড় আনন্দানুভূতি আছে, তাহা অনস্বীকার্য। তাই নরনারীর মিলনের জন্ত এই ব্যাকুলতা—প্রেমের এই বিচিত্র লীলা।

কিন্তু এই যে দেহ-কেন্দ্রিক মিলন-ব্যাকুলতা বা ভোগাকাঙ্ক্ষামূলক প্রেম, ইহাই কেবল নরনারীকে চরম তৃপ্তি, পরম সার্থকতা বা কোনো সত্যের সন্ধান দিতে পারে না। দেহের সৌন্দর্য বা রূপের প্রকাশ ক্ষণিকের, জরা-ব্যাধির হাতে তাহার হ্রাস-ক্ষয় আছে এবং তাহার প্রকাশ একই রকমের। তাই এই দেহ-কেন্দ্রিক মিলন ক্ষণস্থায়ী আনন্দ দেয়, এবং কিছুদিনের মধ্যেই ইহাতে একঘেয়েমি, অতৃপ্তি ও অবসাদ আসে। দেহের উর্ধ্বে যে হৃদয় আছে, যে অন্তরাস্তা আছে, তাহার সহিত দেহের মিলন হইলে, তবেই সেই মিলনের প্রকৃত সার্থকতা ও পরিপূর্ণতা আসে। এই হৃদয়, এই অন্তরাত্মা চিরন্তন। ক্ষণিক চিরন্তনের সহিত যুক্ত হইলে, চিরন্তনের দ্বারা বৃহত্তর ও মহত্তর হইলে সে মিলন হয় সার্থক, প্রেম হয় পরিপূর্ণ ও সত্যকার। দেহের সৌন্দর্য যেমন আকর্ষণের বস্তু, হৃদয়ের সৌন্দর্য তাহা অপেক্ষা অধিক আকর্ষণের বস্তু, কারণ তাহা চিরন্তন। এই দেহ ও হৃদয়ের—ক্ষণিক ও চিরন্তনের মিলন হইলে প্রেম প্রকৃত সার্থকতা লাভ করে—রূপজ মোহ সত্যকার প্রেমে রূপান্তরিত হয়।

এইটি মূলভাব। ইহার সহিত জড়িত হইয়া আছে আর একটি ভাব।

নারীকে যথার্থভাবে পাইতে হইলে তাহাকে পত্নীরূপে, সহধর্মিণীরূপে পাইতে হইবে, কেবল নিরবচ্ছিন্ন ভোগের পাত্রী করিয়া রাখিলে তাহাকে পাওয়া যায় না। গৃহ ও সমাজের সহিত সম্পর্কবিহীন হইয়া দেহভোগের আবহাওয়ার মধ্যে তাহাকে স্থাপন করিয়া কেবল লালসার আগুনে ইন্ধন যোগাইলে, তাহার প্রকৃত স্বরূপের সন্ধান পাওয়া যায় না। সে প্রেম শীঘ্রই একটা জ্বালাময়, পীড়াদায়ক শক্তিতে পরিণত হয়। গৃহের আবেষ্টনের মধ্যে নারী যেখানে জগদ্ধাত্রীরূপে প্রসন্ন কল্যাণ-হস্তে সকলকে মঙ্গল বিতরণ করিতেছে, যেখানে অন্তরের অম্লান গুণতায় সকল দুর্দম বাসনাকে শান্ত, নম্র করিতেছে, যেখানে ভাব-চিন্তা-কর্মে সতত প্রিয়তমের জীবনের সঙ্গে জড়িত হইয়া যুগল-জীবনের মার্ধ্ব আহরণ করিতেছে, সেইখানেই নারীকে পাইলে প্রকৃত পাওয়া হইবে। নারীর দুই মূর্তি—প্রণয়িনী ও গৃহিণী। কেবল প্রণয়িনীভাবে পাইলেই তাহাকে যথার্থরূপে পাওয়া যায় না—তাহাকে গৃহিণীভাবে পাইতে হইবে। সেখানেই তাহাকে যথার্থ পাওয়া। ভোগ উত্তীর্ণ হইয়া প্রেমকে শান্তি ও মঙ্গলের ভিত্তিতে স্থাপিত করিতে হইবে। প্রণয়িনী-জীবনে দেহসৌন্দর্যের আবেদন প্রবল, কিন্তু গৃহিণী-জীবনে হৃদয়-সৌন্দর্যই বেশি আকর্ষণ করে। এই পরিপূর্ণ হৃদয়-সৌন্দর্যে নারীর যথার্থ পরিচয়। এই প্রণয়িনী

ও গৃহিণী, এই দেহ ও হৃদয়, এই বাহির ও ভিতর, এই উর্বশী ও লক্ষ্মী, এই প্রাণেশ্বরী ও দেবীর সমন্বয়ই নারীর প্রকৃত রূপ। পুরুষ তাহাকে এই দ্বৈতমূর্তিতে কামনা করিলে তাহাকে প্রকৃতভাবে পাওয়া যাইবে। এই প্রেমই প্রকৃত প্রেম—কেবল-মাত্র ভোগবাসনার সহিত জড়িত প্রেম প্রেম নয়।

এখন দেখা যাক, এই ভাব বা তত্ত্ব কিরূপে এই নাটকের আখ্যানবস্তুর মধ্যে কাব্যরূপে সার্থকতা লাভ করিয়াছে।

মহাভারতের আদিপর্বের অর্জুন-চিত্রাঙ্গদার পরিণয়-ব্যাপারের কাহিনীটার ছায়া অবলম্বন করিয়া তাহার সহিত কল্পনার বিচিত্র মাল-মসলা-যোগে কবি ইহার অভিনব আখ্যানভাগ রচনা করিয়াছেন।

মণিপুর-রাজকন্যা চিত্রাঙ্গদা পুত্রহীন পিতার একমাত্র সন্তান। পিতা তাহাকে পুত্রের মতো বেশভূষা পরাইয়া, ধনুর্বিদ্যা শিক্ষা দিয়া, রাজকার্যে নিযুক্ত করিয়া-ছিলেন। পুরুষের বেশে, পুরুষের মনোবৃত্তি ও হাবভাব গ্রহণ করিয়া সর্বদা সে অন্তঃপুরের বাহিরে পুরুষজনোচিত কার্যে নিযুক্ত থাকিত। একদিন যুগয়ায় বাহির হইয়া হরিণের সন্ধানে গভীর বনে ঘুরিতে ঘুরিতে অর্জুনের সঙ্গে তাহার দেখা। অর্জুন তখন সত্যপালনের জন্ত ব্রহ্মচর্য পালন করিয়া দ্বাদশ বৎসর বনে বনে ঘুরিতেছিল। অর্জুনকে দেখিয়া তাহার মনে ভাবান্তর উপস্থিত হইল।

শিখে পুরুষের বিভা, প'রে পুরুষের
বেশ, পুরুষের সাথে থেকে, এতদিন
ভুলে ছিলাম যাহা। সেই মুখ চেয়ে, সেই
আপনাতে-আপনি-অটলমূর্তি হেরি।
সেই যুদ্ধেই জানিলাম মনে, নারী
আমি। সেই যুদ্ধেই প্রথম দেখিলাম
সম্মুখে পুরুষ মোর।

এতদিন অর্জুনের বীরত্বখ্যাতি শুনিয়া চিত্রাঙ্গদা মনে করিয়াছিল, পুরুষের ছদ্মবেশে তাহার সহিত যুদ্ধ করিয়া তাহার বীরত্বখ্যাতি স্নান করিবে। শৌর্যবীর্য দ্বারা বীরহৃদয়কে আকৃষ্ট করিবে। বীরই বুঝিবে বীর-নারীর মর্যাদা। কিন্তু আজ
হা রে মুখে, কোথায় চলিয়া গেল সেই
স্পর্ধা তোরা! যে-ভূমিতে আছেন দাঁড়িয়ে
সে-ভূমির তৃণদল হইতাম যদি,
শৌর্য-বীর্য যাহা-কিছু ধলায় মিলায়ে
লভিতাম দুর্লভ মরণ, সেই তাঁর
চরণের তলে।

নারী যতই পুরুষের বেশ পরিয়া পুরুষের কাজে লিপ্ত থাকুক না কেন, অন্তরের দৃঢ়তা ও প্রচণ্ড ইচ্ছাশক্তির বলে অশেষ শক্তিশালিনী হোক না কেন, সে তাহার চিরন্তন নারী-হৃদয়কে লুপ্ত করিতে পারে না। পুরুষের প্রতি যৌবনোচিত আবর্ষণ তাহার হইবেই এবং পুরুষের নিকট আত্মসমর্পণের মধ্যে একটা নিগূঢ় আনন্দ সে পাইবেই। প্রেমই তাহার জীবনের অদৃশ্য পরিচালনীর শক্তি।

তারপর চিত্রাঙ্গদা পুরুষের বেশ ত্যাগ করিয়া সাধারণ নারীর মতো অর্জুনের নিকট গিয়া বিবাহের প্রস্তাব করিল। ব্রহ্মচর্যের অজুহাতে অর্জুন সে প্রস্তাব গ্রহণ করিল না। চিত্রাঙ্গদার প্রেম উপেক্ষিত হইল।

চিত্রাঙ্গদা বুকিল, সে রূপহীনা বলিয়া উপেক্ষিত হইল। কিন্তু সে যে হৃদয়ের সৌন্দর্যে ও চরিত্রের ঐশ্বর্যে সাধারণ নারীদের অপেক্ষা বহু উচ্চে। অর্জুন যদি তাহার হৃদয়ের সৌন্দর্য দেখিত, তবে তাহার মতো চরিত্রগৌরবে গৌরবিনী নারীকে পার্থের মতো বীরের উপযুক্ত সহধর্মিণী বলিয়া গ্রহণ করিত। কিন্তু তাহার অন্তরের পরিচয় দিয়া অর্জুনের মন আকৃষ্ট করা বহুসময়সাপেক্ষ।

সময় থাকিত যদি একাকিনী আমি
তিলে তিলে হৃদয় তাঁহার করিতাম
অধিকার,...

সঙ্গীতরূপে থাকিতাম সাথে,
রণক্ষেত্রে হস্তে মারিখি, যুগ্মযাতে
রহিতাম অমুচর, শিবিরের দ্বারে
জাগিতাম রাত্রির গ্রহরী, ভক্তরূপে
পূজিতাম, ভৃত্যরূপে করিতাম সেবা,
কৃত্রিমের মহাব্রত আর্ত-পরিত্রাণে
সখারূপে হইতাহ সহায় তাঁহার।...
ক্রমে থুলিতাম তাঁর হৃদয়ের দ্বার,
চিরস্থান লভিতাম সেখা।...

কিন্তু হায়,
আপনার পরিচয় দেওয়া, বহু ধৈর্যে
বহুদিনে ঘটে, চিরজীবনের কাজ,
জন্মজন্মান্তের ব্রত।

অসীম চরিত্রবল, পুরুষস্থলভ তেজ-বীর্ষ ও পূর্ণ আত্মবিশ্বাস লইয়া সেই পার্বত্য-নারী মনে করিয়াছিল, অর্জুনের নিকট তাহার স্বরূপ প্রকাশ করিতে পারিলে নিশ্চয়ই সে অর্জুনকে লাভ করিবে।

যে-নারী নির্ধাক ধৈর্ঘ্যে চিরমর্মব্যথা
 নিশীথ-নয়নজলে করয়ে লালন,
 দিবালোকে ঢেকে রাখে স্নান হাসিতলে,
 আজন্ম-বিধবা, আমি সে-রমণী নহি ;
 আমার কাননা কতু হবে না নিফল ।
 নিজেই বারেক যদি প্রকাশিতে পারি,
 নিশ্চয় সে দিবে ধরা ।

কিন্তু সে দেখিল বাহিরের সৌন্দর্য ছাড়া অর্জুনকে অতি শীঘ্র পাওয়া যাইবে না
 তাই সে রূপ-লাবণ্য-লাভের জগ্ন তপস্যা আরম্ভ করিল এবং মদন ও বসন্তের বরে
 একবৎসরস্থায়ী অপরূপ রূপলাবণ্য লাভ করিল । যাহাকে সে বেশি মূল্য দেয় নাই,
 যাহা তাহার স্বরূপের সহিত স্বাভাবিকভাবে সম্বন্ধহীন, যাহা তাহার জীবনে অসত্য
 ও কৃত্রিম, অর্জুনকে জয় করিবার জগ্ন সেই ছলনার আশ্রয় গ্রহণ করিল ।

অর্জুন এই রূপলাবণ্যময়ী চিত্রাঙ্গদাকে দেখিয়া উদ্ভ্রান্ত হইয়া গেল, তাহার
 ব্রহ্মচর্য ভুলিয়া, ধ্যাতি-বীৰ্য সব ভুলিয়া চিত্রাঙ্গদার নিকট আত্মসমর্পণ করিল ।

ধ্যাতি মিথ্যা,
 বীৰ্য্য মিথ্যা আজ বুঝিয়াছি । আজ মোরে
 নপুংলোক স্বপ্ন মনে হয় । শুধু একা
 পূর্ণ তুমি, সর্ব তুমি, বিশ্বের ঐশ্বর্য
 তুমি, এক নারী সকল দৈত্বে তুমি
 মহা অবদান, সকল কর্মের তুমি
 বিশ্রাম-রূপিণী ।

এইবার চিত্রাঙ্গদার মনে বিষম দ্বন্দ্বের সৃষ্টি হইল ।

যে ছিল স্থির-বিশ্বাসী অন্তরের ঐশ্বর্ঘ্যে, নারী-হৃদয়ের মোহযুক্ত, স্থির, অচপল
 প্রেমে, নারীর বুদ্ধি, তেজস্বিতা ও দৃঢ়তায়, কর্ম-জীবনে স্বামীর পশ্চাতে বিশাল
 শক্তি-সুস্তের মতো দাঁড়াইবার ক্ষমতায়, সে আজ দেখিল, তাহার প্রেমাম্পদ
 অর্জুন তাহার অন্তরের দিকে না তাকাইয়া তাহার দেহ-সৌন্দর্য দেখিয়া উন্মত্ত
 আবেগে তাহার পদতলে নিজেকে লুটাইয়া দিতেছে । অর্জুন যাহাকে
 দেখিয়া এত অধীর হইয়া পড়িয়াছে সে রূপলাবণ্যময়ী চিত্রাঙ্গদা, অন্তরের
 ঐশ্বর্ঘ্যে, গরবিণী চিত্রাঙ্গদা নয় । বাহিরের ধার-করা সৌন্দর্য তাহার আসল
 সৌন্দর্য হইতে বড়ো হইল । বাহির তাহার ভিতরকে পরাজিত করিল ।
 এই পরাজয় তাহার ব্যক্তিত্বের বিরাট পরাজয় । যে ব্যক্তিত্বের অটল বেদীর
 উপর সে প্রতিষ্ঠিত, আজ তাহা ভাঙিয়া পড়িল । যাহাকে কিছুদিন পূর্বে

অজু'ন ব্রহ্মচর্য-ব্রতের অছিলায় তাচ্ছিল্যের সঙ্গে ফিরাইয়া দিয়াছিল, আজ সেই ব্রত ভাঙা কাচখণ্ডের মতো কোথায় ছুঁড়িয়া ফেলিয়া তাহার কাছে প্রেমভিক্ষা করিতেছে ! বড় দুঃখে তাহার মুখ দিয়া বাহির হইল,—

হায়, আমারে করিল
অতিক্রম আমার এ তুচ্ছ দেহখানা,
মৃত্যুহীন অন্তরের এই ছদ্মবেশ
ক্ষণস্থায়ী ।

মিলনের পর হইতেই এই দ্বন্দ্ব চিত্রাঙ্কনার মনে প্রবল আকার ধারণ করিল । সে তাহার মধ্যে দুইটি সত্তা অল্পভব করিতে লাগিল । একটি তাহার বরপ্রাপ্ত সৌন্দর্য-বিভূষিত, লাবণ্যদীপ্ত সত্তা, আর একটি তাহার নিজস্ব ব্যক্তিত্বপূর্ণ সত্তা । অজু'নের প্রেমনিবেদন, নোহাগ-আদর প্রথম সত্তার উদ্দেশ্যেই নিবেদিত আর দ্বিতীয় সত্তা তাহার সাক্ষীমাত্র । এই দ্বৈতসত্তার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় সে ঘোরতর অশান্তি বোধ করিয়া মদনের নিকটে গিয়া এই বর প্রত্যাখ্যান করিবার অহরোধ জানাইল,—

সে চুপন, সে প্রেমসঙ্গম
এখনো উঠিছে কাঁপি যে-অঙ্গ ব্যাপিয়া
বীণার ঝংকারসম, সে তো মোর নহে !
বহুকাল সাধনায় এক দণ্ড শুধু
পাওয়া যায় প্রথম মিলন, দে-মিলন
কে লইল লুট, আমারে বঞ্চিত করি !...

নীনকেতু,
কোন মহা রাক্ষসীকে দিয়াছ বাঁধরা
অঙ্গসহচরী করি ছায়ার মতন—
কী অভিসম্পাত ! চিরন্তন তৃষ্ণাতুর
লোলুপ গুঠের কাছে আসিল চুপন,
সে করিল পান ।...
অন্তরে বাহিরে মোর হয়েছে সতীন,
আর তাহা নারিব ভুলিতে । সপত্নীরে
বহুশ্রেয় মাজায়ে সম্বতনে, প্রতিদিন
পাঠাইতে হবে, আমার আকাজক্ষার্থী
বাসরশয্যায় ; অবিশ্রাম সঙ্গে রহি
প্রতিকূর্ণ দেখিতে হইবে চক্ষু মেলি
তাহার আদর । ওগো, দেহের নোহাগে

অন্তর আলিবে হিংস্রানলে, হেন শাপ
নরলোকে কে পেয়েছে আর। হে অতনু,
বর তব কিরে লও।

মদন বলিল, এই বর এখন প্রত্যাখ্যান করিলে অজুঁন তাহার রূপহীন দেহ
দেখিয়া ক্রোধে ও ঘৃণায় তাহাকে পরিত্যাগ করিবে। চিত্রাঙ্গদার উত্তর,—

সে-ও ভালো। এই ছদ্মরাপিনীর চেয়ে
শ্রেষ্ঠ আমি শতগুণে। সেই আপনারে
করিব প্রকাশ; ভালো যদি নাই লাগে
ঘৃণাভরে চলে যান যদি, বুক কেটে
মরি যদি আমি, তবু আমি, আমি রব।

বসন্ত তখন উপদেশ দিল,—

ফুলের ফুরায় হবে ফুটিবার কাল
তখন প্রকাশ পায় ফল। যথাকালে
আপনি ঝরিয়া পড়ে যাবে, তাপক্লিষ্ট
লঘু লাভগ্যের দল; আপন গৌরবে
তখন বাহির হবে। হেরিয়া তোমারে
নূতন সৌভাগ্য বলি মানিবে ক্ষান্তনী।
যাও কিরে যাও, বৎসে, যৌবন-উৎসবে।

এইবার অজুঁনের প্রতিক্রিয়া আরম্ভ হইল।

বৎসরের শেষের দিকে এই নিরবচ্ছিন্ন ভোগে তাহার মনে একটা বিতৃষ্ণার
ভাব আসিল। গৃহ ছাড়িয়া অরণ্যের মধ্যে নামগোত্রহীন নারীর সঙ্গে প্রেমলীলায়
তাহার সর্বাস্বীণ তৃপ্তি মিলিতেছিল না। ক্ষত্রিয়-বীরের হৃদয় সংসারের কর্মের
আবেষ্টনী হইতে দূরে নিষ্ক্রিয়, আলস্য-স্বথ-স্বপ্নে দিন কাটাইতে একটা অস্বস্তি
বোধ করিতেছিল। তাই চিত্রাঙ্গদার নাম, পরিচয় জানিয়া তাহাকে গৃহে
ফিরাইয়া লইয়া যাইবার জন্ত অজুঁন আগ্রহ বোধ করিতে লাগিল।

অজুঁন

কোনো গৃহ নাই তব, প্রিয়ে, যে-ভবনে
কাদিছে বিরহে তব প্রিয়পরিজন?

চিত্রাঙ্গদা

বা দেখিছ তাই আমি, আর কিছু নাই
পরিচয়।...

অর্জুন

তাই সদা হারাই হারাই
করে প্রাণ, তৃপ্তি নাহি পাই, শাস্তি নাহি
মানি। সুহৃৎভে, আরো কাছাকাছি এস
নামধামগোত্রগৃহ বাঁকাদেহমনে,
সহস্র বন্ধনপাশে ধরা দাও প্রিয়ে।
চারি পার্শ্বহতে ঘেরি পরশি তোমারে।
নির্ভয়ে নির্ভরে করি বাস। নাম নাই?
তবে কোন্ প্রেমমন্ত্রে জপিব তোমারে
হৃদয়মন্দির মাঝে? গোত্র নাই? তবে
কী যুগলে এ কমল ধরিতা রাখিব?

চিত্রাঙ্গদা

নাই, নাই, নাই। যারে বাঁধিবারে চাও
কখনো সে বন্ধন জানে নি। সে কেবল
মেঘের সুবর্ণছটা, গন্ধ কুসুমের,
তরঙ্গের গতি।

অর্জুন

তাহারে যে ভালবাসে
অভাগা সে। প্রিয়ে, দি.রা না প্রেমের হাতে
আকাশকুসুম। বুকে রাখিবার ধন
দাও তারে, সুখে দুঃখে হৃদয়ে হৃদয়ে।

তারপর একটি ঘটনা অর্জুনকে মোহযুক্তির দিকে, রঙীন স্বপ্ন-ভাঙার দিকে
অনেকখানি অগ্রসর করিয়া দিল।

উত্তর পর্বত হইতে দম্ভাদল চিত্রাঙ্গদার রাজ্য আক্রমণ করিতে আসিতেছে,
রাজ্যের একমাত্র রক্ষক রমণী চিত্রাঙ্গদা ব্রত গ্রহণ করিয়া অজ্ঞাতস্থানে তীর্থ-
পর্যটনে গিয়াছেন; তিনি ছিলেন, স্নেহে রাজমাতা, বীর্যে যুবরাজ, এখন রাজ্য
অরক্ষিত—এই সংবাদ অর্জুন একজন ভীত বনবাসী প্রজার কাছে শুনিল।
আর্তপ্রার্থের জন্ত তাহার বীরহৃদয় চঞ্চল হইয়া উঠিল আর একাধারে
স্নেহপ্রেমদয়াময়ী ও বীর্যবতী চিত্রাঙ্গদার কথা সে বিস্মিতমনে ভাবিতে লাগিল।

অর্জুন

রাজকন্যা চিত্রাঙ্গদা
কেমন না জানি তাই ভাবিতেছি মনে।

প্রতিদিন শুনিতেছি শতমুখ হতে
তারি কথা, নব নব অপূর্ব কাহিনী।

চিত্রাঙ্গদা

কুৎসিত, কুরূপ ! এমন বক্সিম ভুর
নাই তার, এমন নিবিড় কৃষ্ণতার।
কঠিন সবল বাহু বঁধিতে শিখেছে
লক্ষ্য, বাঁধিতে পারে না বীরতত্ত্ব, হেন
হুকোমল নাগপাশে।

অর্জুন

কিস্ত শুনিয়াছি,

য়েহে নারী, বীর্যে সে পুরুষ,

চিত্রাঙ্গদা

ছি ছি, সেই

তার মন্দভাগ্য। নারী যদি নারী হয়
শুধু, শুধু ধরণীর শোভা, শুধু আলো,
শুধু ভালোবাসা, শুধু হৃদয় ছলে,
শতরূপ ভঙ্গিমায় পলকে পলকে
লুটায় জড়ায় বৈকে বৈকে, হেসে কৈদে
সেবার সোহাগে ছেরে চেরে থাকে সদা,
তবে তার সার্থক জনম। কী হইবে
কর্মকীর্তি বীরবল শিক্ষাদীক্ষা তার।
হে পৌরব, কাল যদি দেখিতে তাহারে
এই বনপথপার্শ্বে, এই পূর্ণাতীরে,
ওই দেবালয় মাঝে—হেসে চলে যেতে।

অপরিচয়ের অন্তরালে থাকিয়া চিত্রাঙ্গদা তাহার মনের দৃষ্টি, তাহার হৃদয়ের
কোভটি অর্জুনের কাছে প্রকাশ করিবার সুযোগ লাভ করিল। আজ নারীর যে
হৃদয়ের কথা, নারীর পৌরুষ ও বীর্যবতার কথা অর্জুনের মুখে শুনিতেছে, তাহা
অর্জুনের উপর কোনো প্রভাব বিস্তার করে নাই, বরং নারীর রূপ-লাবণ্যই
তাহাকে হুকোমল নাগপাশে বাঁধিয়াছে। হৃদয়বতী চিত্রাঙ্গদা তাহাকে বাঁধে নাই,
রূপবতী চিত্রাঙ্গদাই তাহাকে বাঁধিয়াছে। তাই সে বলিতেছে, যে-নারী তাহার
রূপে, তাহার হৃদয়ে, তাহার মাধুর্যের ইন্দ্রজাল বিস্তার করিয়া
শত-সহস্র প্রকারে পুরুষকে মুগ্ধ ও আচ্ছন্ন করিয়া রাখিতে পারে, সেই নারীই

ধন্য। নারীর শৌর্য-বীৰ্য, কর্মখ্যাতি, শিক্ষাদীক্ষা, হৃদয়ের মহত্ব প্রভৃতি মূল্যহীন—এসব বিন্দুমাত্র পুরুষের মনোহরণ করিতে পারে না। ইহাই চিত্রাঙ্গদার জীবনের নিদারুণ অভিজ্ঞতা।

অজুনের এই মানসিক পরির্তনে, এই মোহভঙ্গের সূচনায় চিত্রাঙ্গদার ভয় হয়, পাছে অজুন তাহার সত্যপরিচয় পাইয়া এই সুখ-স্বপ্ন হইতে জাগিয়া উঠিয়া তাহাকে ত্যাগ করে। অজুনের এই পরিবর্তন সত্য বলিয়া তাহার মনে হয় না। তাই এই মনোহর স্বপ্নকে, এই পরমসুন্দর মায়াকে দীর্ঘস্থায়ী করিতে চায়।

কিন্তু অজুনের হৃদয় ক্রমেই অশান্ত হইয়া ওঠে—চিত্রাঙ্গদার সবিশেষ পরিচয় পাইবার জন্ত তাহার আগ্রহ বাড়ে।

অজুন

ভাবিতেছি বীরাঙ্গনা কিসের লাগিয়া

ধরেছে দুষ্কর ব্রত ? কী অভাব তার ?

চিত্রাঙ্গদা

কী অভাব তার ? কী ছিল সে অভাগীর ?

বীৰ্য তার অজ্ঞেয়ী দুর্গ সুদুর্গম

রেখেছিল চতুর্দিকে অবরুদ্ধ করি

রুণ্ডমান রমণী-হৃদয়। রমণী তো

সহজেই অন্তরবাসিনী ; সঙ্কোপনে

ধাকে আপনাতে ; কে তারে দেখিতে পায়.

হৃদয়ের প্রতিবিম্ব দেহের শোভায়

প্রকাশ না পায় যদি।

এইটিই চিত্রাঙ্গদার নব-অভিজ্ঞতা-লব্ধ জ্ঞান। হৃদয়ের প্রতিবিম্ব যদি দেহের শোভায় প্রকাশ না পায়, তবে সেই গোপনচারী হৃদয়কে কেউ সহজে সন্ধান করিয়া দেখিতে চায় না। রূপহীনতার জীবনে ইহাই ট্র্যাজেডি। তাহার হৃদয়-মাধুর্য এইভাবে অনাবিষ্কৃত ও অনাদৃত থাকিয়া যায়।

অজুনের প্রতিক্রিয়া অতি দ্রুত ও পরিণামমুখী। অজানিতা চিত্রাঙ্গদার হৃদয়-সৌন্দর্যের আভাস সে যেন পাইতেছে। যত শীঘ্র এবং যত তীব্রতার সঙ্গে সে দেহ-সৌন্দর্যের মোহে পড়িয়াছিল, ঠিক তত দ্রুততা ও তীব্রতার সহিত সে হৃদয়-সৌন্দর্যের দিকে ছুটিয়াছে। এ অজুন যেন নবজন্ম লাভ করিয়াছে।

অজুন

হৃদয় তাহার

করিতেছি অনুভব হৃদয়ের মাঝে।...

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

দেখিতে পেতেছি তারে

বাম করে অশ্বশি ধরি অবহেলে
দক্ষিণেতে ধনুঃশর, হুগু নগরের
বিজয়লক্ষ্মীর মতো, আর্ত প্রজাগণে
করিছেন বরাভয় দান। দরিদ্রের
সংকীর্ণ ছায়ায়, রাজার মহিমা যেথা
নত হয় প্রবেশ করিতে, মাতৃরূপ
ধরি সেথা, করিছেন দয়া বিতরণ।
সিংহিনীর মতো, চারিদিকে আপনার
বৎসগণে রয়েছেন আগলিয়া, শত্রু
কেহ কাছে নাহি আসে ডরে। কিরিছেন
মুক্তলজ্জা ভয়হীনা প্রসন্নহাসিনী,
বীর্ধসিংহ 'পরে চড়ি জগদ্ধাত্রী দয়া।
রমণীর কমণীয় দুইবাছ 'পরে
স্বাধীন সে অসঙ্কোচ বল, দিক ঋক্
তার কাছে রহু রহু কঙ্কণ কিঙ্কণী।

এইবার চিত্রাঙ্গদা মনে অনেকটা শক্তিলাভ করিয়াছে, তবুও অর্জুনের প্রতি—
সমস্ত পুরুষজাতির প্রতি তাহার অভিমান যায় নাই, হৃদয় যে রূপ হইতে বড়ো এই
কথায় পূর্ণ বিশ্বাস আসে নাই। রূপ ত্যাগ করিলে কি সে তেমনি অর্জুনের
মনোহরণ করিতে পারিবে? মনে তাহার এখনো সন্দেহ আছে,—

কামিনীর

ছলকলা মায়ামন্ত্র দূর করে দিয়ে
উঠিয়া দাঁড়াই যদি সরল উন্নত
বীর্ধমস্ত অন্তরের বলে, পর্বতের
তেজস্বী তরণ তরুণ, বায়ুভরে
আনন্দহুল্লর, কিন্তু লতিকার মতো
নহে নিত্য কুণ্ঠিত লুণ্ঠিত,—সে কি ভালো
লাগিবে পুরুষ-চোখে।...

কামিনীর নর্মসহচরী

যদি হয় দিবসের কর্মসহচরী
সতত প্রস্তুত থাকে বাম হস্তসম
দক্ষিণ হস্তের অমুচর, সে কি ভালো
লাগিবে বীরের প্রাণে?

চিত্রাঙ্গদার এই কথাগুলি অর্জুনের হৃদয়-তন্ত্রীতে নূতন ভাবে আঘাত করিল। অজ্ঞাত, অপরিচিত রাজকন্যার প্রসঙ্গ হইতে ফিরিয়া অর্জুন চিত্রাঙ্গদার দিকে নূতন দৃষ্টিতে তাকাইল। বিগতমোহ বীর সৌন্দর্য-যবনিকার অন্তরাল হইতে চিত্রাঙ্গদার হৃদয়ের আভাস পাইয়াছে।

বুঝিতে পারি নে

আমি রহস্ত তোমার। এতদিন আছি,
তবু যেন পাইনি সন্ধান। তুমি যেন
বঞ্চিত করিছ মোরে গুপ্ত থেকে সদা ;...

তেজস্বিনী, পরিচয়

পাই তব মাঝে মাঝে কথায় কথায়।
তার কাছে এ সৌন্দর্যরাশি, মনে হয়
মুক্তিকার মূর্তি শুধু, নিপুণ চিত্রিত
শিল্প-যবনিকা।...

সাধকের কাছে, প্রথমেতে জ্ঞান্টি আসে
মনোহর মায়া-কায় ধরি ; তারপরে
সত্য দেখা দেয়, ভূষণবিহীন রূপে
জ্বালো করি অন্তর বাহির। সেই সত্য
কোথা আছে তোমার মাঝারে, দাও তারে।
আমার যে-সত্য তাই লও। জ্ঞান্টিহীন
সে-মিলন চিরদিবসের।

তারপর বর্ষ শেষ হইয়া আসিল। চিত্রাঙ্গদার রূপ-লাবণ্য এবার নিঃশেষ হইবে। এবার রূপহীনা রাজনন্দিনী চিত্রাঙ্গদা তাহার নিজস্ব সত্তায় প্রকাশিত। হইবে। মোহভঞ্জে হৃদয়াঘেযী অর্জুনকে আর তাহার বিশেষ ভয় নাই। তাই সে, সগর্বে আত্মপরিচয় দিতে অগ্রসর হইল।

প্রিয়তম, ভালো

লেগেছিল ব'লে করেছিছু নিবেদন
এ সৌন্দর্য-পুষ্পরাশি চরণকমলে—
নন্দনকানন হতে তুলে নিয়ে এসে
বহু সাধনার। যদি সাজ হ'ল গুজা
তবে আক্সা করো প্রভু, নির্মাল্যের ডালি
ফেলে দিই মন্দির বাহিরে। এইবার
প্রসন্ন নয়নে চাও দেবিকার পানে।

যে-কুলে করেছি পূজা, নহি আমি কভু
 সে-কুলের মতো, প্রভু, এত হৃদয়,
 এত হৃকোমল, এত সম্পূর্ণ হৃদয়।
 দোষ আছে, গুণ আছে, পাপ আছে, পুণ্য
 আছে, আছে দৈন্ত্য কতো, আছে আজন্মের
 কতো অতৃপ্ত তিয়াসা। সংসার-পথের
 পান্থ, ধূলিলিপ্ত বাস, বিক্ষত চরণ;
 কোথা পাব কুহুম-লাবণ্য, দু-দণ্ডের
 জীবনের অকলঙ্ক শোভা! কিন্তু আছে
 অক্ষয় অমর এক রমণী-হৃদয়!

এইবার রূপের ছদ্মবেশ খুলিয়া সে চরম আত্মপরিচয় দিল। একদিন সে
 অর্জুনের প্রেমভিক্ষা করিতে গিয়াছিল, সেই ভিক্ষার্থিনী নারী তাহার প্রকৃত স্বরূপ
 নয়, আবার বসন্তের বরে ছদ্মবেশে তাহাকে ভুলাইয়াছিল, সে-ও তাহার প্রকৃত
 স্বরূপ নয়—স্বামীর স্বহৃৎ-থের অংশভাগিনী, কর্মসন্ধিনী, সেবাময়ী পত্নীর রূপই
 তাহার প্রকৃত রূপ।

আমি চিত্রাঙ্গদা।

দেবী নহি, নহি আমি সামান্য রমণী।
 পূজা করি রাখিবে মাথায়, সে-ও আমি
 নই, অবহেলা করি পুষ্টি রাখিবে
 গিছে, সে-ও আমি নহি। যদি পার্শ্বে রাখ
 মোরে সংকটের পথে, দুরহ চিন্তার
 যদি অংশ দাও, যদি অনুমতি কর
 কষ্টিন ব্রতের তব সহায় হইতে,
 যদি হৃৎ হৃৎ মোরে কর সহচরী,
 আমার পাইবে তবে পরিচয়।

আখ্যানবস্তুর মধ্যে ভাবকে রসরূপদানে, কল্পনার সমুন্নতি ও সৌন্দর্যে,
 আবেগের মনোহর প্রকাশে, বাস্তবের উর্ধ্বে একটা স্বপ্নজগৎ সৃষ্টি করায় কাব্য-
 হিসাবে চিত্রাঙ্গদা অনবদ্য।

এখন নাটক হিসাবে ইহার বৈশিষ্ট্য দেখা যাক। অবশ্য পুরোপুরি নাটকের
 আদর্শে ইহার বিচার হইবে না, তবে চরিত্রসৃষ্টি যখন নাটকের প্রধান বস্তু, তখন
 দুইটি আকর্ষণীয় শক্তিশালী চরিত্রের একটু আলোচনা করা যাক।

প্রথমে ধরা যাক চিত্রাঙ্গদা।

পুরুষের মতো বেশ-ভূষা ধরিয়া, পুরুষের মতো অস্ত্রবিদ্যা শিখিয়া, পুরুষের ভাব,

চিত্তা ও কর্মের সহিত একাত্ম হইয়া নারী চিত্রাঙ্গদা শৈশব হইতে যৌবন পর্যন্ত কাটাইয়াছে। পুরুষোচিত শৌর্য-বীর্যের চাপে তাহার প্রকৃতিগত নারী-হৃদয় নিষ্পেষিত হইয়া অবলুপ্তপ্রায় হইয়া গিয়াছিল। অর্জুনের বীরত্বকথা সে শৈশব হইতে শুনিয়া আসিতেছে, তাহার কল্পনা ছিল নিজ শৌর্য-বীর্য দ্বারা সে অর্জুনকে পরাজিত করিয়া ভারতব্যাপী বীরকীর্তি অর্জন করিবে। নারী হইয়াও তাহার আকাঙ্ক্ষা ছিল বীরত্বে পুরুষের সমকক্ষ হওয়া ও তাহাকে পরাজিত করা।

তারপর, তাহার সেই নির্ধাতিত, মৃতপ্রায় নারী-হৃদয় একদিন প্রচণ্ড জীবনী-শক্তি লইয়া জাগিয়া উঠিল। অর্জুনকে চোখে যেদিন সে দেখিল, সেইদিনই বুদ্ধিতে পারিল, তাহার পুরুষোচিত শৌর্য-বীর্য সত্ত্বেও সে নারী, আর সম্মুখে তাহার পুরুষ। নারীর হৃদয় স্নেহ-প্রেম-দয়া প্রভৃতি কোমলবৃত্তির আবাসস্থল। অর্জুনকে দেখিয়া তাহার ‘মুহূর্তের মাঝে অনন্ত বসন্ত ঋতু পশিল হৃদয়ে’, তাহার ‘চরণের তলে’ ‘দুর্লভ মরণ’ লাভ করিবার আকাঙ্ক্ষা হইল। অর্জুনের প্রতি গভীর প্রেমের আবেগে সে অর্জুনের নিকট আত্মবিসর্জন করিয়া ধন্ত হইতে চাহিল। চিত্রাঙ্গদার নারী-হৃদয়ের পূর্ণ জাগরণ হইল।

ধনুঃশর দূরে ফেলিয়া দিয়া পুরুষের বেষণ ত্যাগ করিয়া সে অর্জুনের নিকটে গিয়া বিবাহের প্রস্তাব করিল, কিন্তু অর্জুনকে লাভ করিবার পথে তাহার অন্তরায় হইল ‘জন্মদাতা বিধাতার বিনাদোষে অভিশাপ, নারীর কুরূপ’। অর্জুন ব্রহ্মচর্য-ব্রতের উল্লেখ করিয়া তাহাকে প্রত্যাখ্যান করিল।

ব্যর্থ প্রেমের বেদনায় অর্জুনকে পাইবার জন্ত সে তপস্যা আরম্ভ করিল। তপস্যায় সন্তুষ্ট হইয়া বরদানের জন্ত মদন ও বসন্ত উপস্থিত হইলে কুরূপের অভিশাপ দূর করিয়া অন্তত একদিনের জন্তও তাহাকে অপূর্ব স্নান করিয়া দিবার বর প্রার্থনা করিল। সে মদনকে বলিল, তাহার দেহ-সৌন্দর্য না থাকিলেও প্রচুর হৃদয়-ঐশ্বর্য আছে, কর্মের সহচরী হইয়া নিরন্তর সাহচর্যের দ্বারা ভক্তিতে, সেবায় অর্জুনের মন সে অধিকার করিবেই, ইহা তাহার দৃঢ় বিশ্বাস। কিন্তু ইহার জন্ত বহুসময়ের প্রয়োজন। এই দীর্ঘ অপেক্ষার জন্ত ধৈর্য তাহার নাই—একবার যদি বহুসময়ের প্রয়োজন। এই দীর্ঘ অপেক্ষার জন্ত ধৈর্য তাহার নাই—একবার যদি কুরূপের দ্বারা আকৃষ্ট করিয়া অর্জুনের সান্নিধ্য লাভ করিতে পারে, নিজেই প্রকাশ করিবার সুযোগ সে পাইবে, তারপর অর্জুনের জীবনসঙ্গিনীরূপে তাহার অধিকার সে প্রতিষ্ঠা করিয়া লইবে।

বর্ষভোগ্য রূপের বর লাভ করিয়া সে অর্জুনের সম্মুখে আসিয়া উপস্থিত হইলে অর্জুন তাহার রূপলাবণ্য দেখিয়া আত্মবিস্মিত হইল। তারপর যখন শুনিল, সেই নারী অর্জুনের জন্ত বনমধ্যে শিবপূজা করিতেছে, তখন সে উন্মত্ত হইয়া উঠিয়া

চিত্রাঙ্গদার নিকট সম্পূর্ণ আত্মসমর্পণ করিল। কোথায় রহিল তাহার ব্রহ্মচর্য, কোথায় তাহার সন্ন্যাসী-জীবন !

এ পর্যন্ত চিত্রাঙ্গদা-চরিত্রের অভিব্যক্তি স্বাভাবিক ও সুন্দর হইয়াছে। ইহার পর হইতেই তাহার চরিত্রের অভিব্যক্তিতে জটিলতার স্রষ্টি হইল।

চিত্রাঙ্গদার নিকট অর্জুনের চরম আত্মসমর্পণে চিত্রাঙ্গদা অর্জুনকে ধিকার দিতে লাগিল।

ধিক্, পার্ধ, ধিক্ !

কে আমি, কী আছে মোর, কী দেখেছ তুমি,
কি জানো আমারে ! কার লাগি আপনারে
হতেছ বিস্মৃত ! মুহূর্তেকে সত্য ভঙ্গ
করি, অর্জুনের করিতেছ অনর্জুন
কার তরে ? মোর তরে নহে। এই দুটি
নীলোৎপল নয়নের তরে ; এই দুটি
নবনীলিলিত বাহুপাশে সব্যসাচী
অর্জুন দিয়াছে আসি ধরা, দুই হস্তে
ছিন্ন করি সত্যের বন্ধন। কোথা গেল
প্রেমের মর্ষাদা ? কোথায় রহিল পড়ে
নারীর সম্মান ? হায়, আমারে করিল
অতিক্রম আমার এ তুচ্ছ দেহখান
মৃত্যুহীন অন্তরের এই ছদ্মবেশ
ক্ষণস্থায়ী।...

যাও যাও ফিরে

যাও, ফিরে যাও বীর। মিথ্যারে কোরো না
উপাসনা।

অর্জুনের উপেক্ষায় মর্ষাহত হইয়া সে রূপলাভের জন্ত তপস্তা করিয়াছিল। মদন ও বসন্তের কাছে তাহার উদ্দেশ্য ব্যক্ত করিয়াছিল—রূপ দ্বারা অর্জুনকে ভুলাইয়া তাকে অর্জুনের গ্রহণযোগ্য করাইয়া তারপর ধীরে ধীরে তাহার অন্তর-সৌন্দর্য উদ্ঘাটন করিয়া চিরকালের মত অর্জুনের হৃদয়ে স্থান লাভ করিবে,—সে সাধারণ নারী নয়—সে নিশ্চয় ইহা করিবে। তারপর অর্জুন যখন রূপের কাছে আত্মসমর্পণ করিল, তখন তাহার উদ্দেশ্যের সহিত সামঞ্জস্য রক্ষা করিয়া, পূর্বাপর সমস্ত কথা জানিয়া এরূপ ধিকার দেওয়া কি স্বাভাবিক ? প্রথম দর্শনেই কি অর্জুন নারীর হৃদয়ের প্রেম বুঝিয়া তাহাকে উপযুক্ত মর্ষাদা দিবে ?

সে প্রেম তো চিত্রাঙ্গদা পূর্বে জ্ঞাপন করিয়াও প্রত্যাখ্যাতা হইয়াছিল। তাই তো রূপের সাহায্য তাহাকে লইতে হইয়াছিল। তুচ্ছ দেহ তো মৃত্যুহীন অন্তরকে অতিক্রম করিয়াছে বলিয়াই সে তপস্বী করিয়া রূপলাভ করিয়াছে। কার্যকারণ ঘটিত যেটা স্বাভাবিক ঘটনার অভিব্যক্তি তাহাতে তো বিস্মিত হইবার কোনো অবসর নাই—বা অজুনের রূপতৃষ্ণা সম্বন্ধে একটা দীর্ঘ নৈতিক বক্তৃতা দিয়া তাহাকে ফিরাইবার চেষ্টা করার মধ্যে কোনো সার্থকতাও আছে বলিয়া মনে হয় না। আর এই বক্তৃতার প্রভাবে ও বাধাপ্রাপ্তিতে সে দেহকে ছাড়িয়া হৃদয়ের দিকে আকৃষ্ট হইবে তাহারো সম্ভাবনা আছে বলিয়া বিশ্বাস হয় না।

তবে এই কথাগুলি যদি প্রণয়িনীর ছলা-কলার অঙ্গ হয়, যদি এই বাধা দিয়া প্রেমকে আরো বর্ধিত করিবার একটা কৌশল হয়, বা উদাসীন বা বিমুখ প্রেমস্পন্দকে জয় করিয়া তাহাকে হাতের মুঠোর মধ্যে আনিয়া তাহার দুর্বলতা বা কৃত অশ্রুয়ের কথা অপ্রত্যক্ষ ভাবে স্মরণ করাইয়া দিবার একটা কৌশল হয়, তবে আর্টের দিক দিয়া ইহার একটা সার্থকতা আছে।

তারপর প্রথম মিলন-রাত্রির অভিজ্ঞতা ও পরবর্তী সময়ে চিত্রাঙ্গদার মনের প্রতিক্রিয়া, যাহা তাহার মুখেই ব্যক্ত হইতে শুনি, তাহাতে তাহার চরিত্রের একটা মনোবিজ্ঞানসম্মত বিকাশের ধারা স্পষ্ট লক্ষ্য করা যায় না।

অজুনের আকুল আগ্রহ, তাহার হৃদয়ের ‘থরথর ব্যাকুলতা’, তাহার উত্তপ্ত আকাঙ্ক্ষায় চিত্রাঙ্গদার ‘মিথ্যা সরম সংকোচ’ খসিয়া পড়িল।

শুনিলাম, “প্রিয়ে, প্রিয়তমে!”

গম্ভীর আহ্বানে, মোর এক দেহ মাঝে

জন্ম জন্ম শত জন্ম উঠিল জাগিয়া।

কহিলাম, “লহ, লহ, যাহা কিছু আছে

সব লহ জীবনবল্লভ।” দুই বাহ

দিলাম বাড়ারে।

ইহা গভীর প্রেমের আবেগে আত্মদানের কথা। ইহা চির-প্রণয়িনী নারীর প্রিয়তমের কাছে সর্বস্বদানের কাহিনী।

তারপর প্রথম মিলনের ‘অসহ্য পুলকে’ রাত্রি কাটাইয়া, প্রাতে কাঁদিতে কাঁদিতে চিত্রাঙ্গদা মদন ও বসন্তের কাছে ছুটিয়া বর ফিরাইয়া দিতে চাহিল। তাহার দুঃখের কারণ—তাহার অঙ্গসহচরী, অন্তরের সতীন-স্বরূপা, রাক্ষসী রূপলাবণ্যময়ী সত্তা অজুনের চুষন-আলিঙ্গন গ্রহণ করিতেছে, আর তাহার নিজস্ব রূপহীনা সত্তা সাক্ষী-রূপে নীরবে বসিয়া আছে। অজুনের সমস্ত ভালোবাসা,

আদর-সোহাগ সেই রূপময়ীই পাইতেছে, ‘অন্তরের দরিদ্র রমণী’, ‘রিক্তদেহে’ শূন্যমনে দিন কাটাইতেছে। ‘দেহের সোহাগে’ ‘অন্তর হিংস্রানলে জলিতেছে’। এ বুকফাটা দুঃখ তাহার অসহ্য। সে নিজেকে প্রকাশ করিবেই। তাহাতে অর্জুন যদি ঘৃণাভরে তাহাকে ত্যাগ করিয়া চলিয়া যায়—“বুক ফেটে মরি যদি আমি, তবু আমি, আমি রব।”

তপস্বী করিয়া চিত্রাঙ্গদা ‘অবলার বল’ ‘নিরস্ত্রের অস্ত্র’ রূপ-লাবণ্যের ইন্দ্রজাল-‘বিছা’ লাভ করিবার আকাঙ্ক্ষা করিয়াছিল একদিনের জন্ত—‘তারপরে চিরদিন রহিল আমার হাতে।’ সেই বিছা লাভ করিয়া তাহার প্রয়োগে অর্জুনকে ধরিয়াই প্রথম দিনেই তাহার এইরূপ প্রতিক্রিয়া কি স্বাভাবিক? রূপটা তো অর্জুনকে ধরার ফাঁদ মাত্র, এই ফাঁদে অর্জুনকে ধরিয়া অর্জুনের সাহচর্য-লাভের সুযোগে তাহার নিজস্ব সত্তার বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করিবে—এইটিই তো তাহার উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্যের কথা একাধিকবার সে মদন ও বসন্তকে বলিয়াছে। অথচ সুযোগ পাইয়াই এই রূপের উপর সে বিমুগ্ধ হইয়া উঠিল। তাহার বহু-প্রচারিত, বহু-গবিত, তাহার সর্বশ্রেষ্ঠ ‘আমি’টা মাথা উচু করিয়া দাঁড়াইল? তবে অর্জুনকে পাইবে কি করিয়া? তাহা হইলে অর্জুনের প্রতি তাহার যে প্রেমের আবেগে আত্মদান, ইহা কি অর্থহীন? এ রূপ তো তাহার প্রেমাস্পদকে পাইবার একটা উপায়মাত্র—প্রিয়তমের প্রীতিসম্পাদনের একটা সোপান মাত্র। ইহা ধার-করা হইলেও, ইহার সহিত অন্তরের যোগ না থাকিলেও ইহা আবশ্যক। প্রিয়তমকে লাভ করিবার জন্ত এই ত্যাগস্বীকার, এই আত্মোৎসর্গ না থাকিলে প্রেম মূল্যহীন। প্রেম তো প্রিয়তমের তৃপ্তির জন্ত সকল আত্মবিসর্জনের সম্মুখীন হয়। তবে কি অর্জুনের প্রতি চিত্রাঙ্গদার প্রেম কৃত্রিম, অসত্য? তাহার গগনচুম্বী বিরাট ‘আমি’র প্রতিষ্ঠাই কি তাহার আসল উদ্দেশ্য? যাহার জন্ত এখন সে অর্জুনকেও পরিত্যাগ করিতে প্রস্তুত?

তারপর এই যে দেবদত্ত অপার্থিব সৌন্দর্য যাহা চিত্রাঙ্গদার ‘মহারাক্ষসী’ ‘অক্ষসহচরী’ ‘সপত্নী’, তাহা তো চিত্রাঙ্গদার কুরুপ দেহটাকে অবলম্বন করিয়াই বিকশিত হইয়াছিল। দেহটা তো চিত্রাঙ্গদারই। স্বতরাং অর্জুনের চুম্বন, আলিঙ্গন, আদর-সোহাগ, সে-সব তো প্রকৃতপক্ষে চিত্রাঙ্গদার দেহের সঙ্গেই জড়িত—তাহারই দেহে অর্পিত। প্রথম মিলনে যে ‘জীবন-মরণ’-বিশ্ময়গকারী ‘অসহ্য পুলক’, তাহা তো চিত্রাঙ্গদারই। অথচ মিলনের নানা বিচিত্র আনন্দাভূতি সে নিজে অনুভব করিয়া, পূর্ণ আত্মসচেতন হইয়া, গভীর ও সূক্ষ্ম মননশীলতার দ্বারা দেহের মধ্যে রূপের একটা পৃথক অস্তিত্ব কল্পনা করিয়া, তাহার উদ্দিষ্ট চুম্বন-

আলিঙ্গন তাহাকে ফাঁকি দিয়া সে-ই গ্রহণ করিতেছে এইরূপ অনুভব করা মনোবিজ্ঞানসম্মত ও স্বাভাবিক বলিয়া মনে হয় না। আসল কথা, একটা আইডিয়ার বাহন হিসাবেই চিত্রাঙ্গদা-চরিত্রকে বিচার করিতে হইবে। সাধারণ নারীর একটা চিরন্তন প্রতীক হিসাবে আমরা চিত্রাঙ্গদাকে ধরিতে পারি না। কবি নরনারীর সৌন্দর্য ও প্রেম সম্বন্ধে যে আদর্শ প্রতিষ্ঠা করিতে চাহেন, তাহা বসন্তের মুখে ব্যক্ত করিয়াছেন।

ফুলের ফুরায় যবে ফুটিবার কাজ

তখন প্রকাশ পায় ফল।

কিন্তু ফলপ্রসবে ফুলেরও যে একটা সার্থকতা আছে, চিত্রাঙ্গদা যেন সেটা স্বীকার করিতেই চাহে-না। ফলই যেন তাহার একমাত্র লক্ষ্য।

কবি রূপযৌবনের দান অপেক্ষা চারিত্র শক্তির দানই ‘যুগল জীবনের জয়যাত্রার সহায়’ বলিয়াছেন—ফুলের অপেক্ষা ফলেরই প্রাধান্য দিয়াছেন। এই তত্ত্বটিকে রূপদানের জগুই এই কাব্যনাট্যের উৎপত্তি।

“অনেক বছর আগে রেলগাড়ীতে যাচ্ছিলুম শান্তিনিকেতন থেকে কলকাতার দিকে। তখন বোধ করি চৈত্রমাস হবে। রেল লাইনের ধারে ধারে আগাছার জঙ্গল। হলদে বেগনি সাদা রঙের ফুল ফুটেছে অজস্র। দেখতে দেখতে এই ভাবনা এল মনে যে আর কিছুকাল পরেই রৌদ্র হবে প্রখর, ফুলগুলি তার রঙের মরীচিকা নিয়ে যাবে মিলিয়ে—তখন পল্লীগ্রামে আম ধরবে গাছের ডালে ডালে, তরুপ্রকৃতি তার অন্তরের নিগূঢ় রসমঞ্চারে স্থায়ী পরিচয় দেবে আপন অগ্রগল্ভ ফলসম্ভারে। সেই সঙ্গে কেন জানি হঠাৎ আমার মনে হল সুন্দরী যুবতী যদি অনুভব করে যে সে তার যৌবনের মায়া দিয়ে প্রেমিক হৃদয় ভুলিয়েছে, তাহলে সে তার স্বরূপকেই আপন সৌভাগ্যের মূখ্য অংশে ভাগ বসাবার অভিযোগে সতিন বলে ধিক্কার দিতে পারে। এ যে তার বাইরের জিনিষ, এ যেন ঋতুরাজ বসন্তের কাছে থেকে পাওয়া বর, ক্ষণিক মোহ-বিস্তারের দ্বারা জৈব উদ্দেশ্য সিদ্ধ করবার জগু। যদি তার অন্তরের মধ্যে যথার্থ চারিত্র-শক্তি থাকে তবে সেই মোহমুক্ত শক্তির দানই তার প্রেমিকের পক্ষে মহৎ লাভ, যুগল জীবনের জয়যাত্রার সহায়। সেই দানেই আত্মার স্থায়ী পরিচয়, এর পরিণামে ক্লান্তি নেই, অবসাদ নেই, অভ্যাসের ধূলিপ্রলেপে উজ্জলতার মালিগা নেই। এই চারিত্র-শক্তি জীবনের ধ্রুব সম্বল, নির্ময় প্রকৃতির আশু প্রয়োজনের প্রতি তার নির্ভর নয়। অর্থাৎ এর মূল্য মানবিক, এ নয় প্রাকৃতিক।

“এই ভাবটাকে নাট্য-আকারে প্রকাশ-ইচ্ছা তখনই মনে এল, সেই সঙ্গেই মনে পড়ল মহাভারতে চিত্রাঙ্গদার কাহিনী। এই কাহিনীটি কিছু রূপান্তর নিয়ে অনেক দিন আমার মনের মধ্যে প্রচ্ছন্ন ছিল। অবশেষে লেখবার আনন্দিত অবকাশ পাওয়া গেল উড়িষ্যায় পাণ্ডুয়া বনে একটি নিভৃত পল্লীতে গিয়ে।”
(স্মৃচনা, চিত্রাঙ্গদা)

তারপর অর্জুনের চরিত্র।

সংসারের সাধারণ বাস্তব পুরুষ-চরিত্রের ভিত্তিভূমি হইতে দেখিলে অর্জুনের চরিত্র স্বাভাবিক ও সুসঙ্গত বলিয়া মনে হয়। অর্জুনকে আমরা পুরুষের চিরন্তন প্রতীক বলিয়া ধরিতে পারি।

রূপজ মোহ পুরুষের পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। দেহ-সৌন্দর্যের অনিবার্য আকর্ষণে পুরুষের উদ্ভ্রান্ত হওয়ার কাহিনী পুরাণ হইতে আরম্ভ করিয়া আধুনিক কাল পর্যন্ত স্পষ্টরূপে। মুনি-ঋষি তাঁহাদের তপশ্চা বিসর্জন দিয়াছেন, অর্জুন ব্রহ্মচর্য-ব্রত ভাঙিয়াছে।

কিন্তু শীঘ্র অর্জুনের মোহভঙ্গ আরম্ভ হইল। লোকালয় হইতে দূরে, সংসারের নানা কর্ম হইতে বিচ্যুত হইয়া, অরণ্যমধ্যে নিরবচ্ছিন্ন প্রেম-চর্চায় অর্জুনের বীর-হৃদয় তৃপ্তি পাইল না। বর্ষাকালে ‘প্রণয়িনীর কণ্ঠাশ্লিষ্ট’ থাকিয়াও যুগয়ার জগৎ তাহার মন চঞ্চল হইয়া উঠিল। শেষে এই উদ্যম, অরণ্য প্রেমকে গৃহের মঙ্গল-বেদীতে প্রতিষ্ঠার জগৎ—এই প্রণয়িনীকে গৃহিণীরূপে রূপান্তরিত দেখিবার জগৎ তাহার ক্রমবর্ধমান ব্যাকুলতা। নারীকে তো কেবল একান্তভাবে ভোগের বস্তু করিয়া পাইলে পাওয়া হইবে না, তাহাকে গৃহের আবেষ্টনীর মধ্যে, শত সহস্র কর্তব্যের পথে নিরন্তর তাহার মঙ্গলময় শক্তির অনুভূতিতে, তাহার হৃদয়ের শাস্বত সৌন্দর্যের উপলব্ধিতেই তাহাকে যথার্থ ভাবে পাওয়া, সেইখানেই তাহার ক্ষণিকতা-মুক্ত চিরন্তন রূপ। তাই অর্জুন চিত্রাঙ্গদাকে গৃহের অধিষ্ঠাত্রী গৃহিণীরূপে পাইবার জগৎ ক্রমাগত ব্যাকুলতা প্রকাশ করিয়াছে। শেষে চিত্রাঙ্গদার সত্য পরিচয় পাইয়া সে আনন্দিতই হইল। রূপতৃষ্ণা তখন তাহার চলিয়া গিয়াছে, ফুলের বর্ণ-গন্ধে সে আর আকৃষ্ট নয়, সে ফলেই চরম সার্থকতার রূপ দেখিয়াছে। অর্জুন-চরিত্রে তাই আগাগোড়া একটা সামঞ্জস্য বর্তমান আছে।

নারীর সার্থকতা এই সম্মিলিত প্রেমসী ও দেবী, প্রণয়িনী ও গৃহিণী, উর্বশী ও লক্ষ্মীমূর্তিতে। ইহা রবীন্দ্রনাথের একটি অতিপ্রিয় ভাব। কেবলমাত্র

প্রণয়িনী-মূর্তিতেই তাহার সার্থকতা নাই। কাব্যে, প্রবন্ধে, উপন্যাসে নারীর এই মঙ্গলময়ী গৃহিণী-মূর্তিতেই যে চরম সার্থকতা, একথা রবীন্দ্রনাথ অনেক বার বলিয়াছেন।

রাতে প্রেয়সীর রূপ ধরি
তুমি এসেছ প্রাণেশ্বরী,
প্রাতে কখন দেবীর বেশে
তুমি সমুখে উদিলে হেসে—

আমি সত্ত্বমভরে রয়েছি দাঁড়িয়ে দূরে অবনত শিরে
আজি নির্মলবার শান্ত উষার নির্জন নদীতীরে ॥
(রাত্রে ও প্রভাতে, চিত্রা)

কল্যাণী গৃহনন্দীর জন্ত কবির চরম কাব্য-অর্ঘ্য সঞ্চিত।

তোমার শান্তি পান্থজনে ডাকে গৃহের পানে,
তোমার স্রীতি ছিন্ন জীবন গেঁথে গেঁথে আনে।
আমার কাব্যকুণ্ডলনে কত অধীর সমীরণে
কত যে ফুল, কত আকুল মুকুল খসে পড়ে।
সর্বশেষের শ্রেষ্ঠ যে গান আছে তোমার তরে ॥
(কল্যাণী, ক্ষণিকা)

নারীর দুইরূপ—উর্বশী ও লক্ষ্মী। লক্ষ্মীতেই নারীর ‘সফল শান্তির পূর্ণতা।’

একজন ভগ্নোভঙ্গ করি
উচ্চহাস্ত-অগ্নিরসে ফাল্গুনের স্বরাপাত্ত ভরি
নিরে বায় প্রাণমন হরি,
দুহাতে ছড়ায় তারে বসন্তের পুষ্পিত প্রলাপে
রাগরক্ত কিংশুকে গোলাপে,
নিজ্রাহীন যৌবনের গানে।
আর জন কিরাইয়া আনে
অশ্রুর শিশির-স্রানে
স্নিগ্ধ বাসনাং,
হেমস্তের হেমকান্ত সফল শান্তির পূর্ণতায় ;
কিরাইয়া আনে
নিখিলের আশীর্বাদ পানে
অচঞ্চল লাবণ্যের স্নিতহাস্ত-স্বধার মধুর।

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

ফিরাইয়া আনে ধীরে

জীবন-মৃত্যুর

পবিত্র-সংগমতীর্থ-তীরে

অনন্তের পূজার মন্দিরে ।

(দুইনারী, বলাকা)

দ্বিধাদিক্‌জ্ঞানহীন, সংসারবন্ধনবিহীন, সৌন্দর্যভোগলোলুপ, উদ্দাম প্রেমের রূপ যথার্থ রূপ নয়, প্রেমের শাস্ত, সংযত, কল্যাণরূপই শ্রেষ্ঠরূপ । নারীর যথার্থ সার্থকতা রূপযৌবনভোগের বসন্ত-উৎসবে ইন্ধন জোগাইয়া নয়, যথার্থ সার্থকতা তাহার গৃহিণীপদে, জননীপদে, সংসারের শতসহস্র কর্তব্য-বন্ধনের মধ্যে শাস্ত ও অচপল আত্মব্যাপ্তির কল্যাণময় অভিযানে । ‘ফুলে’ তাহার যথার্থ রূপ নয়, ‘ফলে’ই তাহার চরম রূপ—পরম সার্থকতা । এই ভাবটি রবীন্দ্রনাথ কালিদাসের কাব্য-পাঠের মধ্যেও আবিষ্কার করিয়াছেন । ‘কুমারসম্ভব’ ও ‘শকুন্তলা’তে রবীন্দ্রনাথ এই ভাবের পূর্ণ অভিব্যক্তি দেখিয়াছেন । ‘চিত্রাঙ্গদা’তেও তিনি এই ভাবটি রূপায়িত করিতে চাইয়াছেন । ‘কুমারসম্ভবে’ যেমন কাটিকেয়ের জন্মরূপ ফলে এবং ‘শকুন্তলা’তে যেমন ভরতের জন্মরূপ ফলে উমা ও শকুন্তলার প্রেম ও নারীত্ব সার্থক হইয়াছে, তেমন চিত্রাঙ্গদাও পুত্রের মাতা হইয়া সার্থকতা লাভ করিল,—

গভে

আমি ধরেছি যে-সন্তান তোমার, যদি

পুত্র হয়, আশৈশব বীরশিক্ষা দিয়ে

দ্বিতীয় অঙ্গুণ করি তারে একদিন

পাঠাইয়া দিব যবে পিতার চরণে,

তখন জানিবে মোরে শ্রিয়তম ।

এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের আলোচনার কতকাংশ উদ্ধৃত করা অপরিহার্য,—

“কালিদাসের সৌন্দর্য-চাঞ্চল্যের মাঝখানে ভোগবৈরাগ্য স্তব্ধ হইয়া আছে । মহাভারতকে যেমন একই কালে কর্ম এবং বৈরাগ্যের কাব্য বলা যায়, তেমন কালিদাসকেও একই কালে সৌন্দর্যভোগের এবং ভোগবিরতির কবি বলা যাইতে পারে । তাঁহার কাব্য সৌন্দর্যবিলাসেই শেষ হইয়া যায় নাই—তাহাকে অতিক্রম করিয়া তবে কবি ক্ষান্ত হইয়াছেন ।...

“কালিদাস অনাহৃত প্রেমের সেই উন্নত সৌন্দর্যকে উপক্ষো করেন নাই, তাহাকে তরুণলাবণ্যের উজ্জ্বল রঙেই আঁকিয়া তুলিয়াছেন। কিন্তু এই অভ্যুজ্জ্বলতার মধ্যেই তিনি তাঁহার কাব্যকে শেষ করেন নাই। যে প্রশান্ত বিরলবর্ণ পরিণামের দিকে তিনি কাব্যকে লইয়া গিয়াছেন সেইখানেই তাঁহার কাব্যের চরম কথা। মহাভারতের সমস্ত কর্ম যেমন মহাপ্রস্থানে শেষ হইয়াছে তেমনি কুমারসম্ভবের সমস্ত প্রেমের বেগ মঙ্গলমিলনেই পরিসমাপ্ত।

“কুমারসম্ভব এবং শকুন্তলাকে একত্র তুলনা না করিয়া থাকা যায় না। দুটিরই কাব্যবিষয় নিগূঢ়ভাবে এক। হুই কাব্যেই মদন যে মিলন সংসাধন করিতে চেষ্টা করিয়াছে তাহাতে দৈবশাপ লাগিয়াছে; সে মিলন অসম্পন্ন অসম্পূর্ণ হইয়া আপনার বিচিত্রকাক্ষত্বে পরমহৃদয়ের বাসরশয্যার মধ্যে দৈবাহত হইয়া মরিয়াছে। তাহার পরে কঠিন দুঃখ ও দুঃসহ বিরহরত ঘারা যে মিলন সম্পন্ন হইয়াছে তাহার প্রকৃতি অগ্নরূপ, তাহা সৌন্দর্যের সমস্ত বাহ্যাবরণ পরিত্যাগ করিয়া বিরলনির্মল বেশে কল্যাণের শুভ্র দীপ্তিতে কমনীয় হইয়া উঠিয়াছে।...

“যে প্রেমের কোনো বন্ধন নাই, কোনো নিয়ম নাই, যাহা অকস্মাৎ নরনারীকে অভিভূত করিয়া সংযমহর্গের ভগ্নপ্রাকারের উপর আপনার জয়ধ্বজা নিখাত করে, কালিদাস তাহার শক্তি স্বীকার করিয়াছেন, কিন্তু তাহার কাছে আত্ম-সমর্পণ করেন নাই। তিনি দেখাইয়াছেন, যে অন্ধ প্রেমসম্ভোগ আমাদিগকে স্বাধিকারগ্রস্ত করে তাহা ভর্তৃশাপের দ্বারা খণ্ডিত, ঋষিশাপের দ্বারা প্রতিহত ও দেবরোষের দ্বারা ভস্মসাৎ হইয়া থাকে। শকুন্তলার কাছে যখন আতিথ্য-ধর্ম কিছুই নহে, দুঃখই সমস্ত, তখন শকুন্তলার সে প্রেমে আর কল্যাণ রহিল না। যে উন্নত প্রেম প্রিয়জনকে ছাড়া আর সমস্তই বিস্মৃত হয় তাহা সমস্ত বিশ্বনীতিকে আপনার প্রতিকূল করিয়া তোলে; সেইজন্যই সে প্রেম অল্পদিনের মধ্যেই দুর্ভর হইয়া উঠে, সকলের বিরুদ্ধে আপনাকে আপনি সে আর বহন করিয়া উঠিতে পারে না। যে আত্মসংবৃত প্রেম সমস্ত সংসারের অনুকূল, যাহা আপনার চারিদিকের ছোটো এবং বড়ো, আত্মীয় এবং পর কাহাকেও ভোলে না, যাহা প্রিয়জনকে কেন্দ্রস্থলে রাখিয়া বিশ্বপরিধির মধ্যে নিজের মঙ্গলমাধুর্য বিকীর্ণ করে, তাহার ধ্রুবত্বে দেবে মানবে কেহ আঘাত করে না; আঘাত করিলেও সে তাহাতে বিচলিত হয় না। কিন্তু যাহা যতির তপোবনে তপোভঙ্গরূপে, গৃহীর গৃহপ্রাক্ষণে সংসারধর্মের অকস্মাৎ পরাভব-স্বরূপে

আবির্ভূত হয়, তাহা বাস্তব মতো অন্ধকে নষ্ট করে বটে, কিন্তু নিজের
বিনাশকেও নিজেই বহন ক'রে আনে।

“পর্বাশ্রু যৌবনপুষ্পে অবনমিতা উমা সঞ্চারিণী পল্লবিনী লতার ছায় আসিয়া
গিরীশের পদপ্রান্তে লুপ্তিত হইয়া প্রণাম করিলেন।...হাতে হাতে ঠেকিয়া
গেল। বিচলিতচিত্ত যোগী একবার উমার মুখে, উমার বিষাদরে, তাঁহার তিন
নেত্রকে ব্যাপ্ত করিয়া দিলেন। উমার শরীর তখন প্লবাকুল, দুই চক্ষু
লজ্জায় পর্বস্ত এবং মুখ একদিকে সাতীকৃত।

“কিন্তু অপূর্ব সৌন্দর্যে অকস্মাৎ উদ্ভাসমান এই-যেহর্ষ দেবতা ইহাকে বিশ্বাস
করিলেন না, সরোষে ইহাকে প্রত্যাখ্যান করিলেন। নিজের ললিতযৌবনের
সৌন্দর্য অপমানিত হইল জানিয়া লজ্জাকুণ্ঠিতা রমণী কোনোমতে গৃহে ফিরিয়া
গেলেন।

“কণ্ঠহিতাকেও একদিন তাঁহার যৌবনলাবণ্যের সমস্ত ঐশ্বর্যসম্পদ লইয়া
অপমানিত হইয়া ফিরিতে হইয়াছিল। দুর্বাসার শাপ কবির রূপকমাত্র।
দুঃস্বপ্ন-শকুন্তলার বন্ধনহীন গোপন মিলন চিরকালের অভিশাপে অভিশপ্ত।
উন্নততার উজ্জল উন্মেষ ক্ষণকালের জন্মেই হয়; তাহার পরে অবসাদের,
অপমানের, বিস্মৃতির অন্ধকার আসিয়া আক্রমণ করে। ইহা চিরকালের
বিধান।

“সেইজন্মেই ‘নিমিন্দ রূপং হৃদয়েন পার্বতী’, পার্বতীর রূপকে মনে মনে নিন্দা
করিলেন। ..

“তিনি তপস্কার দ্বারা নিজের রূপকে অবসন্ন করিতে ইচ্ছা করিলেন। এবার
গৌরী তরুণার্করক্তিমবননে শরীর মণ্ডিত করিলেন না, কর্ণে চূতপল্লব এবং
অলকে নবকর্ণিকার পরিলেন না; তিনি কঠোর মৌঞ্জীমেখলা দ্বারা অঙ্গে
বন্ধল বাঁধিলেন এবং ধ্যানাসনে বসিয়া দীর্ঘ অপাঙ্গে কালিমাপাত করিলেন।
বসন্তসখা পঞ্চশর মদনকে পরিত্যাগ করিয়া কঠিন দুঃখকেই তিনি প্রেমের
সহায় করিলেন।

“শকুন্তলাও দিব্য আশ্রমে মদনের মাদকতাগ্নানিকে দুঃখতাপে দগ্ধ করিয়া
কল্যাণী তাপসীর বেশে সার্থক প্রেমের প্রতীক্ষা করিতে লাগিলেন।

“যে ত্রিলোচন বসন্তপুষ্পাভরণা গৌরীকে এক মুহূর্তে প্রত্যাখ্যান করিয়াছিলেন
তিনি দিবসের শশিলেখার ছায় কশিতা, স্নাতলম্বিত-পিঙ্গল-জটাধারিণী তপস্বিনীর
নিকট সংশয়রহিত সম্পূর্ণহৃদয়ে আপনাকে সমর্পণ করিলেন। লাবণ্যপরাক্রান্ত

যৌবনকে পরাকৃত করিয়া পার্বতীর নিরাভরণা মনোময়ী কান্তি অমলা জ্যোতির্লেখার মতো উদ্ভিত হইল। প্রার্থিতকে সে সৌন্দর্য বিচলিত করিল না, চরিতার্থ করিয়া দিল। তাহার মধ্যে লজ্জা আশঙ্কা আঘাত আলোড়ন রহিল না; সেই সৌন্দর্যের বন্ধনকে আত্মা আদরে বরণ করিল, তাহার মধ্যে নিজের পরাজয় অহুভব করিল না।...

“ধর্ম যখন তাপস-তপস্বিনীর মিলনসাধন করিল তখন স্বর্গমর্ত্য এই প্রেমের সাক্ষী ও সহায়-রূপে অবতীর্ণ হইল; এই প্রেমের আহ্বান সপ্তর্ষিবৃন্দকে স্পর্শ করিল; এই প্রেমের উৎসব লোকলোকান্তরে ব্যাপ্ত হইল। ইহার মধ্যে কোনো গৃহ চক্রান্ত, অকালে বসন্তের আবির্ভাব ও গোপনে মদনের শরপাতন রহিল না। ইহার যে অগ্নান মঙ্গলশ্রী তাহা সমস্ত সংসারের আনন্দসামগ্রী। সমস্ত বিশ্ব এই শুভমিলনের নিমন্ত্রণে প্রসন্নমুখে যোগদান করিয়া ইহাকে স্তুতস্তুত করিয়া দিল।...

“জননীপদ আমাদের দেশের নারীর প্রধান পদ; সন্তানের জন্ম আমাদের দেশে একটি পবিত্র মঙ্গল ব্যাপার। সেইজন্ত মনু রমণীদের সম্বন্ধে বলিয়াছেন, ‘প্রজনার্থং মহাভাগাঃ পূজার্তা গৃহদীপ্তয়ঃ,’ তাঁহারা সন্তানকে জন্ম দেন বলিয়া মহাভাগা পূজনীয়া ও গৃহের দীপ্তিস্বরূপা। সমস্ত কুমারসম্ভব-কাব্য কুমারজন্মরূপ মহৎ ব্যাপারের উপযুক্ত ভূমিকা। মদন গোপনে শর নিক্ষেপ করিয়া ধৈর্যবোধ ভাঙিয়া যে মিলন ঘটাইয়া থাকে তাহা পুত্রজন্মের যোগ্য নহে; সে মিলন পরস্পরকে কামনা করে, পুত্রকে কামনা করে না। এইজন্ত কবি মদনকে ভ্রমসাৎ করাইয়া গৌরীকে দিয়া তপশ্চরণ করাইয়াছেন। এইজন্ত কবি প্রবৃত্তির চাঞ্চল্যস্থলে ধ্রুবনিষ্ঠার একাগ্রতা, সৌন্দর্যমোহের স্থলে কল্যাণের কমনীয় দ্যুতি এবং বসন্তবিহ্বল বনভূমির স্থলে আনন্দনিমগ্ন বিশ্বলোককে দাঁড় করাইয়াছেন, তবে কুমারজন্মের সূচনা হইয়াছে।

“শকুন্তলাতেও প্রথম অঙ্কে প্রেয়সীর সহিত দৃষ্টান্তের ব্যর্থ প্রণয় ও শেষ অঙ্কে ভরত-জননীর সঙ্গে তাঁহার সার্থক মিলন কবি অঙ্কিত করিয়াছেন।...

“দেখা গেল, কুমারসম্ভবঃ শকুন্তলায় কাব্যের বিষয় একই। উভয় কাব্যেই কবি দেখাইয়াছেন, মোহে যাহা অকৃতার্থ মঙ্গলে তাহা পরিসমাপ্ত; দেখাইয়াছেন, ধর্ম যে সৌন্দর্যকে ধারণ করিয়া রাখে তাহাই ধ্রুব এবং প্রেমের শান্ত-সংযত কল্যাণরূপই শ্রেষ্ঠ রূপ—বন্ধনে যথার্থ শ্রী এবং উচ্ছৃঙ্খলতায় সৌন্দর্যের আশু বিকৃতি। ভারতবর্ষের পুরাতন কবি প্রেমকেই প্রেমের চরম গৌরব বলিয়া স্বীকার করেন নাই, মঙ্গলকেই প্রেমের পরম লক্ষ্য বলিয়া ঘোষণা

করিয়াছেন। তাঁহার মতে নরনারীর প্রেম স্বন্দর নহে, স্থায়ী নহে, যদি তাহা বন্ধ্য হয়, যদি তাহা আপনার মধ্যেই সংকীর্ণ হইয়া থাকে—কল্যাণকে জন্মান না করে এবং সংসারে পুত্রকন্যা অতিথি-প্রতিবেশীর মধ্যে বিচিত্র-সৌভাগ্যরূপে ব্যাপ্ত হইয়া না যায়।

“একদিকে গৃহধর্মের কল্যাণবন্ধন, অতৃদিকে নির্লিপ্ত আত্মার বন্ধনমোচন, এই দুই-ই ভারতবর্ষের বিশেষ ভাব। সংসার-মধ্যে ভারতবর্ষ বহু লোকের সহিত বহু সম্বন্ধে জড়িত, কাহাকেও সে পরিত্যাগ করিতে পারে না; তপস্শ্রার আসনে ভারতবর্ষ সম্পূর্ণ একাকী। দুইয়ের মধ্যে যে সম্বন্ধের অভাব নাই, দুইয়ের মধ্যে যে যাতায়াতের পথ আদানপ্রদানের সম্পর্ক আছে, কালিদাস তাঁহার শকুন্তলা-কুমারসম্ভবে তাহা দেখাইয়াছেন। তাঁহার তপোবনে যেমন সিংহশাবকে-নরশিশুতে খেলা করিতেছে, তেমনি তাঁহার কাব্যতপোবনে যোগীর ভাব গৃহীর ভাব বিজড়িত হইয়াছে। মদন আসিয়া সেই সম্বন্ধ বিচ্ছিন্ন করিবার চেষ্টা করিয়াছিল বলিয়া কবি তাহার উপর বজ্রনিপাত করিয়া তপস্শ্রার দ্বারা কল্যাণময় গৃহের সহিত অনাসক্ত তপোবনের স্থপবিত্র সম্বন্ধ পুনর্বার স্থাপন করিয়াছেন। ঋষির আশ্রমভিত্তিতে তিনি গৃহের পত্তন করিয়াছেন এবং নরনারীর সম্বন্ধকে কামের হঠাৎ-আক্রমণ হইতে উদ্ধার করিয়া তপঃপূত নির্মল যোগাসনের উপর প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন। ভারতবর্ষীয় সংহিতায় নরনারীর সংযত সম্বন্ধ কঠিন অলুশাসনের আকারে আদিষ্ট, কালিদাসের কাব্যে তাহাই সৌন্দর্যের উপকরণে গঠিত। সেই সৌন্দর্য শ্রী হ্রী এবং কল্যাণে উদ্ভাসমান; তাহা গভীরতার দিকে নিতান্ত একাগ্র এবং ব্যাপ্তির দিকে বিশ্বের আশ্রয়স্থল। তাহা ত্যাগের দ্বারা পরিপূর্ণ, দুঃখের দ্বারা চরিতার্থ এবং ধর্মের দ্বারা দ্রব। সেই সৌন্দর্যে নরনারীর দুর্নিবার হুরন্ত প্রেমের প্রলয়বেগ আপনাকে সংযত করিয়া মঙ্গলমহাসমুদ্রের মধ্যে পরমসুস্কৃতা লাভ করিয়াছে—এইজন্য তাহা বন্ধনবিহীন দুর্ধর্ষ প্রেমের অপেক্ষা মহান ও বিশ্বয়কর।”

(কুমারসম্ভব ও শকুন্তলা, প্রাচীন সাহিত্য, পৃ: ১৮-৩২.)

তারপর এই নাটকের বহিরঙ্গের কথা।

ইহার বাণীমূর্তি বাংলা সাহিত্যে এক চিরন্তন বিশ্বয়। ইহার বাগ্‌বিভূতি এক অপূর্ব সৌন্দর্যের ইন্দ্ৰজাল সৃষ্টি করিয়াছে। স্থূললিত, সংগীতগর্ভ, অব্যর্থ শব্দ-প্রয়োগে এক-একটি ভাব অনবদ্য রূপে স্বর্ষে ঝলমল করিতেছে আর এই রূপের বিলাস প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত সমানভাবে বর্তমান থাকিয়া একটা অসাধারণ চমৎকারিত্বের সৃষ্টি করিয়াছে। প্রথমত, ইহার ভাষার শব্দঝংকার—যাহাকে

ইংরেজীতে বলা হয় phrasal music—আমাদের ছন্দয়ের তত্ত্বীতে এক নূতনভাবে আঘাত করিয়া অনির্বচনীয় আনন্দের সৃষ্টি করে। ইহা যে ছন্দসংগীতের কারুকলার সহিত মিশিয়া গিয়া বিচিত্র ধ্বনিমাধুর্যে আমাদিগকে মুগ্ধ করিতেছে তাহা নহে, এ-ধ্বনিমাধুর্য ভাষারই অন্তর্নিহিত। কারণ ছন্দ তো একটানা অমিত্রাঙ্কর—বৈচিত্র্যের বিশেষ সম্ভাবনা এখানে নাই। দ্বিতীয়ত, এই অত্যাশ্চর্য শব্দপ্রয়োগের দ্বারা যে পূর্ণবাক্যটি গড়িয়া উঠিল তাহা এমনি অলংকৃত যে, বাক্যানিহিত ভাবের এক-একটি মণিমাণিক্যখচিত রাজবেশ আমাদিগকে চমকিত করে। তাই এই বিচিত্র কলধ্বনিময় অপূর্ব শব্দ-চয়ন ও অতি-সার্থক অলংকার প্রয়োগই ইহার অসামান্য সৌন্দর্যের মূলভিত্তি। কেবল চিত্রাঙ্গদাতে নহে, রবীন্দ্রকাব্যে অসামান্যতার মূলও কবির এই দুইটি শক্তি কম-বেশী ক্রিয়াশীল। অগ্রাঙ্গ কাব্যনাট্যগুলিতেও ইহার দৃষ্টান্ত মিলিবে।

চিত্রাঙ্গদা-পাঠে মনে হয়, যে-কবি লিখিয়াছিলেন, ‘উপমা কালিদাসস্ত’, তিনি যদি রবীন্দ্রনাথের কালে জীবিত থাকিতেন, তবে রবীন্দ্রনাথকেও নিঃসন্দেহে এই গৌরবের অংশ দিতেন। এ যুগে আমাদের ‘উপমা রবীন্দ্রনাথস্ত’ বলিলে বিস্ময়াত্র অভ্যুক্তি হয় না। কেবল উপমা কেন, শব্দালংকার ও অর্থালংকারের বহু সার্থক দৃষ্টান্ত চিত্রাঙ্গদার মধ্যে আছে। কোথাও এই শব্দ বা অলংকারপ্রয়োগে কিছু-মাত্র কৃত্রিমতা বা কষ্টকল্পনা নাই। ইহারা যেন আত্মসচেতন আর্টের সৃষ্টি নয়,—ইহারা কবির ভাবজীবনের সহিত একাত্ম হইয়া কাব্যের আত্মার অঙ্গীভূত হইয়া গিয়াছে। ইহারা যেন কবি-ছন্দয়ের রসোন্মাসের মূর্ত প্রকাশ—ভাবাবেগের দিব্যায়ুভূতির স্বতঃ-উৎসারিত বাণীরূপ।

নানা অলংকারের নিদর্শনস্বরূপ কয়েকটি অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে,—

সরল হৃদীর্ঘ দেহ

মুহূর্তেই তীরবেগে উঠিল দাঁড়ায়ে

সম্মুখে আমার,—ভস্মহুপ্ত অগ্নি যথা

যুতাহতি পেয়ে, শিখারূপে উঠে উদ্বেগ

চক্ষের নিমেষে।

উদার কনক মেঘ, দেখিতে দেখিতে

যেমন মিলায়ে যায়, পূর্ব পর্বতের

শুভ্র শিরে অকলঙ্ক নগ্ন শোভাখানি

করি বিকশিত, তেমনি বসন তার

মিলাতে চাহিতেছিল অঙ্গের লাভার্থে

সুখাবেশে।

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

যেত শতদল যেন কোরক-বয়স
বাপিল নয়ন মুদি,—যেদিন প্রভাতে
প্রথম লভিল পূর্ণ শোভা, সেই দিন
হেলাইরা গ্রীবা, নীল সরোবর-জলে
প্রথম হেরিল আপনারে, সারাদিন
রহিল চাহিয়া সবিস্ময়ে ।

নিবাস ফেলিয়া, ধীরে ধীরে চলে গেল,
সোনার সারাক্ষ যথা স্নান মুখ করি
আধার রজনীপানে ধায় মুদ্রপদে ।

তুমি ভাঙিয়াছ ব্রত মোর । চন্দ্র উঠি
যেমন নিমেষে ভেঙে দেয় নিনীধেবর
যোগনিদ্রা-অঙ্ককার ।

যেন আমি ধরাতলে
একদিনে উঠেছি ফুটিয়া, অরণ্যের
পিতৃমাতৃহীন ফুল ; শুধু এক বেলা
পরমাণু, তারি মাঝে শুনে নিতে হবে
ভ্রমরগুঞ্জনগীতি, বন-বন্যাস্তের
আনন্দমর্মর—পরে নীলাশ্বর হতে
ধীরে নামাইয়া আঁখি, নুয়াইয়া গ্রীবা,
টুটিয়া লুটিয়া বাব বায়ুস্পর্শভরে
ক্রন্দনবিহীন, মাঝখানে ফুরাইবে
কুহমকাহিনীখানি আদিঅন্তহারা ।

একটি প্রভাতে ফুটে অনন্ত জীবন,
হে হৃন্দরী, সংগীতে যেমন কণিকের
তানে, গুঞ্জরি কাঁদিয়া ওঠে অন্তহীন
কথা ।

শ্রান্ত হাত লেগে আছে গুপ্তপ্রান্তে তাঁর
প্রভাতের চন্দ্রকলাসম, রজনীর
আনন্দের শীর্ণ অবশেষ ।

এ মুহূর্ত রূপ মোর, শেষ রজনীতে
অন্তিম শিখার মতো শ্রান্ত প্রদীপের
আঁচস্থিতে উঠুক উজ্জ্বলতম হয়ে ।

বিদায়-অভিশাপ

(১৩০১)

কবির ভাষাতেই এই কাব্যনাট্যটির বিষয়বস্তুর পরিচয় দেওয়া যাইতে পারে,—
“শুক্রাচার্যের নিকট হইতে সঞ্জীবনী বিদ্যা শিখিবার নিমিত্ত বৃহস্পতির পুত্র
কচকে দেবতার। দৈত্যগুরুর আশ্রমে প্রেরণ করেন। সেখানে কচ সহস্রবর্ষ
নৃত্য গীত বাণ্য দ্বারা শুক্রতনয়া দেবযানীর মনোরঞ্জন করিয়া সঞ্জীবনী বিদ্যা
লাভ করিলেন। অবশেষে যখন বিদায়ের সময় উপস্থিত হইল তখন দেবযানী
তাহাকে প্রেম জানাইয়া আশ্রম ত্যাগ করিয়া যাইতে নিষেধ করিলেন।
দেবযানীর প্রতি অন্তরের আসক্তি সত্ত্বেও কচ নিষেধ না মানিয়া দেবলোকে
গমন করিলেন। গল্পটুকু এই। মহাভারতের সহিত একটুখানি অনৈক্য
আছে, কিন্তু সে সামান্য।”

(কাব্যের তাৎপৰ্য, পঞ্চভূত)

মহাভারতের সঙ্গে অনৈক্যটুকু বোধ হয় এই যে, কচও দেবযানীর শাপের
উত্তরে দেবযানীর ক্ষত্রিয়-স্বামী হইবে বলিয়া পাণ্ডা অভিসম্পাত দিয়াছিল।
রবীন্দ্রনাথের কচ অভিশাপের পরিবর্তে দেবযানীকে আশীর্বাদ করিয়াছে।

এই কাব্যনাট্যটির মূল ভাববস্তু হইতেছে—কর্তব্যের সঙ্গে প্রেমের দ্বন্দ্ব। আর
এই দ্বন্দের রূপায়ণেই ইহার নাটকত্ব। দেবযানী তাহার তীব্র, একমুখী প্রেমের
প্রেরণায় কচকে জীবনসঙ্গী-রূপে পাইয়া এই মর্তভূমিতেই স্থখনীড় রচনা করিতে
চায়, কিন্তু কচ প্রেমের উপরে কর্তব্যকে স্থাপন করিয়া, কর্তব্যের অহুরোধেই
দেবযানীর প্রেমকে প্রত্যাখ্যান করিয়া মৃতসঞ্জীবনীবিদ্যা লাভ করিয়া স্বর্গে ফিরিয়া
যাইতে চায়। কচের অন্তর্জীবনেও এই প্রেম ও কর্তব্যের দ্বন্দ্ব। কচও দেবযানীকে
ভালবাসিয়াছে, দেবযানীর সঙ্গ তাহার একান্ত কাম্য। তবুও এই প্রেমকে সে
অন্তরের অন্তস্তলে চাপিয়া রাখিয়া কঠোর কর্তব্য সাধন করিতে চায়। মর্তে এই
অন্তরের অন্তস্তলে চাপিয়া রাখিয়া তাহার তপস্যা, তাহার ব্রতসাধন। এই ব্রতের উদ্দেশ্য—
মৃতসঞ্জীবনী-বিদ্যাশিক্ষা তাহার তপস্যা, তাহার ব্রতসাধন। এই ব্রতের উদ্দেশ্য—
স্বর্গে মৃতসঞ্জীবনীবিদ্যা লইয়া যাওয়া। তাহারই জন্ত সে প্রেরিত—তাহারই জন্ত
সে এক হাজার বছর ধরিয়া নানা ছুসাধন করিয়াছে। দেবগণ এই দীর্ঘদিন
তাহারই আগমনের অপেক্ষায় বসিয়া আছে। আজ সফলকাম, লব্ধবিদ্য কচ
প্রেমকে কর্তব্যের পায়ে বলি দিয়া কর্তব্যকেই শিরোধার্য করিয়া দেবলোকে গমন
করিতেছে। একদিকে দেবযানী ত্রেমেই প্রেমের যথার্থ সার্থকতা ও সর্বশ্রেষ্ঠ
পুরস্কার বলিয়া ঘোষণা করিয়া প্রেমের পায়েই সমস্ত বিচার, বিবেচনা ও বোধকে

বিসর্জন দিতে অহরোধ করিতেছে, অগ্নিদিকে কচ অন্তরের প্রেমের কণ্ঠরোধ করিয়া, হৃদয়ের অন্তর্গত বেদনা চাপিয়া, মহান কর্তব্যবোধকে একমাত্র লক্ষ্য করিয়া দেবলোকে যাত্রা করিতেছে। পাত্র-পাত্রীর এই বিভিন্নমুখী অন্তর্দ্বন্দ্ব কাব্যরূপ লাভ করিয়াছে এই নাটকে।

এক প্রেমসর্বস্ব, ব্যক্তিত্বসম্পন্ন, জীবনরসপিপাসু নারীর মনস্তত্ত্বের ভিত্তির উপর কবি দেবযানীর চরিত্র গড়িয়া তুলিয়াছেন। মনোবিশ্লেষণের কৃতিত্বে ও অপূর্ব কাব্যরূপায়ণে দেবযানী-চরিত্র সার্থক সৃষ্টি।

প্রেম নারীহৃদয়ের সর্বাপেক্ষা প্রবল সহজাত প্রবৃত্তি। প্রেমই নারী-জীবনের একমাত্র পরিচালনী শক্তি। ব্যক্তিত্বসম্পন্ন নারী ভালোবাসিয়া তাহার প্রতিদান পাইতে চায়, সেই প্রতিদান-প্রাপ্তির মধ্যে তাহার তৃপ্তি, তাহার ব্যক্তিত্বের সম্মান-বোধ, তাহার হৃদয়ের ভাব-কল্পনার চরম লীলাবিলাস। প্রেমাস্পদের নিকট হইতে তাহার ভালোবাসার মূল্যপ্রাপ্তিতেই তাহার নারীজীবনের সার্থকতা। প্রতিদানহীন প্রেমের ধ্যান ও পূজা তাহার নারীহৃদয়ের সহজ ও স্বাভাবিক অভিব্যক্তি নয়। অবশ্য প্রতিদান না পাইলেও, নিঃস্বার্থ কামনাহীনভাবে প্রিয়তমের স্বখে স্তব্ধ হওয়া, ব্যর্থ প্রেমের স্মৃতিটিই বুকে আঁকড়াইয়া ধরিয়া থাকার দৃষ্টান্ত মেলে, কিন্তু তাহা নারীহৃদয়ের স্বাভাবিক অবস্থা নয়। তাহার মধ্যে একটা অবদমনের বাধ্যতা আছে, বিকৃতির আভাস আছে, রূপান্তরিত-করণের প্রচেষ্টা আছে। ব্যক্তিত্বসম্পন্ন, আত্মশক্তিতে বিশ্বাসী, জীবন-ভোগাকাজিক্ষী, সংসারের বাস্তব নারীর পক্ষে এরূপ উচ্চস্তরের প্রেম স্বাভাবিক নয়। নারী তাহার প্রিয়তমকে একান্ত নিজস্ব করিয়া পাইতে চায়। এদিক দিয়া তাহার মন সংকীর্ণ, আত্মস্বার্থপরায়ণ, অহুদার। বৃহৎ ভাব, মহৎ আদর্শ, পবিত্র কর্তব্য প্রভৃতির আবেদন তাহার মনে স্থায়ী ও প্রবল প্রভাব বিস্তার করিতে পারে না। তাহার স্বাভাবিক মনোদর্শে প্রেমের উপরে এগুলি স্থান পায় না। ইহাই নারীহৃদয়ের মনোবিজ্ঞানসম্মত চিরন্তন সত্য।

দেবযানী সংসারের বাস্তব নারীর প্রতীক। সুদীর্ঘকাল একত্র বাসের পর বিদায়ক্ষেণে মৃতসঞ্জীবনীবিদ্যা-শিক্ষা ছাড়া কচের আর কোনো কামনা নাই শুনিয়া দেবযানী বিস্মিত হইল। তাহাকে কি কচ কামনা করে নাই? তাহার প্রেম কি ব্যর্থ? অথচ এই প্রেম যে তাহার সর্বস্ব। তাই হানিমুখে কচকে বিদায় দিতে বলিলে দেবযানী বলিল,—

হাসি? হায় সখা, এ তো স্বর্গপুরী নয়।

পুষ্প কীটসম হেথা তুষা জেগে রয়

মর্মমাঝে, বাহ্যে ঘুরে বাহ্যিতের ঘিরে,
লাহিত ভ্রমর যথা বারংবার ফিরে
মুদ্রিত পদ্মের কাছে। হেথা স্থ গলে
স্মৃতি একাকিনী বসি দীর্ঘদাস ফেনে
শূন্যগৃহে ; হেথায় স্থলভ নহে হাসি।

দেবযানীর ইঙ্গিত কচ বুঝিতে পারে নাই ভাবিয়া দেবযানী স্বকৌশলে ধীরে
ধীরে পারিপার্শ্বিক সম্বন্ধে কচকে সচেতন করিয়া পূর্বস্মৃতির উল্লেখে তাহার হৃদয়ে
প্রেমের উদ্বোধনের চেষ্টা করিতে লাগিল।

প্রথমে দেবযানী শুক্রাচার্যের আশ্রমসন্নিহিত বনভূমি, তরুরাজি, পল্লবমর্মর,
তারপর আশ্রমের হোমধেনু, স্রোতস্বিনী বেণুমতী নদী প্রভৃতির কথা কচকে
স্মরণ করাইয়া দিল। কচও ইহাদের কাছে অসংখ্য কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করিয়া
ইহাদের কোনো দিন ভুলিতে পারিবে না বলিল। তারপর দেবযানী নিজের
প্রসঙ্গ উত্থাপন করিল,—

হায় বন্ধু, এ প্রবাসে
আরো কোনো সহচরী ছিল তব পাশে,
পরগৃহবাসদুঃখ ভুলাবার তরে
যত্ন তার ছিল মনে রাত্রি দিন ধরে ;—
হায় রে দুঃখাশা !

কচের উত্তর,—

চিরজীবনের সনে

তার নাম গাঁথা হয়ে গেছে।

এইবার দেবযানী নিজের কথা বলিবার সুযোগ পাইল। কচের প্রথম
আগমনের দিন হইতে পরবর্তী ষটনার মধ্যে যেখানে যেখানে দেবযানীর অংশ
প্রধান ছিল, সেইগুলি মনে করাইয়া দিতেই কচ শুক্রের নিকট বিদ্যাশিক্ষার
সুযোগলাভের জন্ত, দৈত্যগণের হাত হইতে জীবনরক্ষার জন্ত, দেবযানীর নিকট
চির-কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করিল।

শুধু কৃতজ্ঞতা ? কোনো আনন্দের স্মৃতি নয় ? প্রেম নয় ? দেবযানী বিশ্বয়
ও দুঃখের সঙ্গে বলিল,—

কৃতজ্ঞতা ! ভুলে যেরো, কোনো দুঃখ নাই।
উপকার যা করেছি হয়ে থাক ছাই—
নাহি চাই দান প্রতিদান। স্থথস্থিতি
নাহি কিছু মনে ? যদি আনন্দের গীতি

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

কোনো দিন বেজে থাকে অন্তরে বাহিরে,
 যদি কোনো সন্ধ্যাবেলা বেগুনতী-তীরে
 অধ্যয়ন-অবসরে বসি পুষ্পবনে
 অপূর্ব পুলকরাশি জেগে থাকে মনে ;
 ফুলের সৌরভসম হৃদয়-উচ্ছ্বাস
 ব্যাপ্ত ক'রে দিয়ে থাকে সায়াহ্ন আকাশ,
 ফুটন্ত নিকুঞ্জতলে, সেই স্থখকথা
 মনে রেখো—দূর হয়ে যাক কৃতজ্ঞতা ।

: দেবযানীর স্মৃতি কি কচের মনে চির-অঙ্কিত থাকিবে না ? তাই দেবযানী
 আবার স্মরণ করাইয়া দিতেছে,—

ভেবে দেখো একবার
 কতো উষা, কতো জ্যোৎস্না, কতো অন্ধকার
 পুষ্পগন্ধযন অমানিশা, এই বনে
 গেছে মিশে স্থখে ছুখে তোমার জীবনে,—
 তারি মাঝে হেন প্রাতঃ, হেন সন্ধ্যাবেলা,
 হেন মুগ্ধরাজি, হেন হৃদয়ের খেলা,
 হেন স্থখ, হেন মৃথ দেয় নাই দেখা
 বাহা মনে আঁকা র'বে চির চিত্তরেখা
 চিররাজি চিরদিন ? শুধু উপকার !
 শোভা নহে, স্মৃতি নহে, কিছু নহে আর ?

এখন কচ তাহার হৃদয়ের গোপন কথা ব্যক্ত করিতে বাধ্য হইল । দেবযানী
 কোশলে নানাভাবে বারংবার কচের হৃদয়-হৃদয়ে আঘাত করিতে করিতে,
 অবশেষে রুদ্ধ কবাট খুলিতে সক্ষম হইল । কচ বলিল,—

আর যাহা আছে তাহা প্রকাশের নয়
 মথি । বহে যাহা মর্মমাঝে রক্তময়
 বাহিরে তা কেমনে দেখাব ।

দেবযানীও এই কথাটি জানিতে চায় । প্রেমের দাবীই তো তাহার কাছে
 সর্বশ্রেষ্ঠ দাবী । এই প্রেমের শক্তিতে সে কচকে ধরিয়া রাখিতে চায় ।

জানি সপ্রে,
 তোমার হৃদয় মোর হৃদয়-আলোকে
 চকিতে দেখেছি কতবার, শুধু যেন
 চক্ষের পলকপাতে ; তাই আজি হেন

স্বর্গী রমণীর। থাকো তবে, থাকো তবে,
যেয়োনা কো। হৃথ নাই যশের গৌরবে।
হেথা বেণুমতী-তীরে মোরা দুই জন
অভিনব স্বর্গলোক করিব স্বজন
এ নির্জন বনচ্ছায়া সাথে মিশাইয়া
নিভৃত বিশ্রান্ত মুগ্ধ দুইখানি হিরা
নিখিল বিস্মৃত।

কচের হৃদয়ের গোপন প্রেমের বার্তা দেবযানীর অবিদিত নাই, কচের আর গোপন করিবার উপায় নাই, প্রেম যে অন্তর্ধামী, দেবযানী সে রহস্য উদ্ঘাটন করিয়াছে। তাই প্রেমের গর্বে সে বিজয়িনীর মতো বলিতেছে,—

ধরা পড়িয়াছ বন্ধু, বন্দী তুমি তাই
মোর কাছে। এ বন্ধন নারিবে কাটিতে।
ইল্ল আর তব ইল্ল নহে।

এখন দেবযানীই কচের ইন্দ্র। তাহার আদেশেই কচের কর্তব্য নির্ধারিত হইবে। দেবযানীর কাছে প্রেমের উপরে অস্ত্র কোনো প্রেরণার স্থান নাই।

এইবার কচের চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ব্যক্ত হইল। পুরুষ আদর্শবাদী। উচ্চ আদর্শ, মহৎ ভাবের দ্বারাই তাহার জীবন অনেকাংশে নিয়ন্ত্রিত হয়। বৃহৎ আদর্শের কাছে নিজের স্বার্থ-বলিদানের মধ্যে সে একটা অপূর্ব সার্থকতা অনুভব করে। সীমাবদ্ধ, সংকীর্ণ আত্মতৃপ্তি অপেক্ষা, নিজের স্বার্থসাধন অপেক্ষা, বৃহৎ ভাবের ক্ষেত্রে আত্মবিসর্জনের মধ্যে সে যথার্থ তৃপ্তি পায়। ইহার মধ্যেই তাহার পুরুষোচিত গর্ব ও সার্থকতা। তাই কচের জীবনে দেবযানীর মতো প্রেমই একমাত্র নিয়ন্ত্রণকারী শক্তি নয়। তাহার কর্তব্য, তাহার কর্ম, তাহার ভাব ও আদর্শকে প্রেম চরমরূপে বিপর্যস্ত করিতে পারে না। তাই কচ বলিতেছে,—

সহস্র বৎসর ধরি এ দৈত্যপুরীতে
এরি লাগি করেছি সাধনা?

তাহার সহস্র বৎসরের সাধনার পরিণাম কি কেবল এক রমণীর প্রেমলাভ? প্রেমসর্বস্ব, একমাত্র প্রেমের গৌরবে গরবিনী দেবযানীর নিকট জীবনের সমস্ত কামনা-সাধনার উপরে প্রেমেরই প্রাধান্য—অন্ততঃ প্রেম তাহাদের সমকক্ষ। তাই দেবযানী সগর্বে বলিতেছে,—

করেনি কি রমণীর লাগি
কোনো নয় মহাভগ? পল্লীর মাগি

করেন নি সম্বরণ তপতীর আশে
 প্রথর হৃদয়ের পানে তাকারে আকাশে
 অনাহারে কঠোর সাধনা কতো ? হায়,
 বিজাহি দুর্লভ শুধু, প্রেম কি হেথায়
 এতই স্থলভ ।...

রমণীর মন

সহস্রবর্ষেরই সখা সাধনার ধন ।

কচ বলিল, সে মৃতসঞ্জীবনীবিজ্ঞা লইয়া স্বর্গে ফিরিয়া যাইবে এই প্রতিজ্ঞা করিয়া আসিয়াছিল, সে পণ রক্ষা হইয়াছে, আর কোনো কামনা তাহার নাই ।

দেবযানী যে দৃঢ়ভিত্তির উপর দাঁড়াইয়া তাহার স্পর্ধা ঘোষণা করিতেছিল, তাহা ক্রমেই শিথিল হইয়া ভাঙিয়া পড়িবার উপক্রম করিল দেখিয়া অপরিসীম বেদনা ও ক্রোধে সে চঞ্চল হইয়া উঠিয়া কচকে নিন্দা করিতে লাগিল,—

আমার হৃদয়

বিজ্ঞা নিতে এসে কেন করিলে হরণ
 স্বর্গের চাতুরীজালে । বুঝেছি এখন
 আমারে করিয়া বশ পিতার হৃদয়ে
 চেয়েছিলে পশিবারে—কৃতকার্য হয়ে
 আজ যাবে মোরে কিছু দিয়ে কৃতজ্ঞতা ;
 লক্ষ্মনোরথ অর্থা রাজস্বারে যথা
 ধারীহস্তে দিয়ে বায় মুদ্রা দুই চারি
 মনের সম্বোধে ?—

এই দারুণ আঘাতে কচ তাহার হৃদয়ের চরম সত্যপরিচয় দিল । বড়ো বেদনা বুকে চাপিয়া, ভবিষ্যতের সমস্ত সুখ বিসর্জন দিয়া, সে স্বর্গে ফিরিতেছে । তবু উপায় নাই,—সে প্রতিজ্ঞাপাশে বদ্ধ, কর্তব্যের নিদারুণ ব্রত তাহাকে সম্পন্ন করিতেই হইবে । হুত্যাগ্য তাহার অপরিসীম যে, দেবযানী তাহার হৃদয় বুঝিতে পারিতেছে না ।

হা অভিমানিনী নারী,

সত্য শুনে কি হইবে সুখ ।...

ছিল মনে

কব না সে কথা । বলো কী হইবে জেনে
 ত্রিভুবনে কারো যাহে নাই উপকার,
 একমাত্র শুধু যাহা নিতান্ত আমার

আপনার কথা। ভালোবাসি কি না আজ
সে-তর্কে কী ফল। আমার যা আছে কাজ
সে আমি সাধিব। স্বর্গ আর স্বর্গ ব'লে
যদি মনে নাহি লাগে, দূর বনতলে
যদি ঘুরে মরে চিত্ত বিক্ষুব্ধসম,
চিরতৃষ্ণা লেগে থাকে দক্ষ প্রাণে মম
সর্বকর্মমাঝে—তবু চলে যেতে হবে
স্বপ্নশূন্য সেই স্বর্গধামে। দেব সবে
এই সঞ্জীবনী বিজ্ঞা করিয়া প্রদান
নূতন দেবত্ব দিয়া তবে মোর প্রাণ
সার্থক হইবে; তার পূর্বে নাহি মানি
আপনার স্বপ্ন।

এইবার দেবযানীর জীবনে চরম ব্যর্থতা। কচ জানাইয়া দিল দেবযানীর প্রেমের
প্রতিদান দিবার শক্তি তাহার নাই। প্রেমই দেবযানীর সর্বস্ব, সমগ্র সত্তা—
'the woman's whole existence'।—প্রেমের ব্যর্থতায় সে সর্বস্ব হারাইল।
জীবন এখন তাহার কাছে অর্থহীন, অন্তঃসারহীন।

হে ব্রাহ্মণ! তুমি চলে যাবে স্বর্গলোকে
সগৌরবে, 'আপনার কর্তব্য-পুলকে
'সর্বদুঃখ-শোক করি দূর-পরাহত;
আমার কী আছে কাজ, কী আমার ব্রত।
আমার এ প্রতিহত নিম্নল জীবনে
কী রহিল, কিম্বের গৌরব।

ইহাই প্রেমের ব্যর্থতায় নারী-হৃদয়ের চরম আতর্জনাদ। কোনো বৃহৎ ভাব বা
ব্রত বা কর্তব্যের প্রলেপে এ ক্ষত ঢাকা যায় না। তাই দেবযানীর মত ব্যক্তিত্ব-
সম্পন্ন নারীর পক্ষে তাহার জীবনের সর্বস্বাপহারকের উপর অভিসম্পাত কিছু
অস্বাভাবিক মনে হয় না। কোনো ব্যক্তিত্বাভিমানিনী নারীর পক্ষে এই
প্রতিহিংসা স্বাভাবিকই মনে হয়। দেবযানীকে কবি বাস্তব নারীরূপে অঙ্কিত
করিয়াছেন, চিত্রাঙ্কদার মতো ইহাকে ভাবের বাহন করেন নাই। দেবযানী
ভাবের ধূপ-গন্ধে সুরভিত না হইলেও বাস্তবের রসে রসাল। তাই জীবনরসের
একটা স্বাভাবিক চমৎকারিত্ব তাহার চরিত্রে কোনো হীনতা আনে নাই।

অবশ্য কচকে কবি মহান পুরুষ করিয়াছেন। কচের জীবনেও একটা বিরাট
ট্র্যাজেডির সৃষ্টি হইয়াছে। তাহার জীবনও একদিক দিয়া বিফল। বাণবিদ্ধ

হরিণের মতো তাহাকেও স্বর্গে গিয়া ছুটছুটি করিতে হইবে। অনির্বাণ বেদনা বৃকে চাপিয়া তাহাকে কর্মের পথে, কর্তব্যের পথে চলিতে হইবে। জীবনের সুখ তাহারো গিয়াছে, তবে তাহা সহ্য করিবার মত পুরুষোচিত শক্তি তাহার আছে। দেবযানীর প্রতি তাহার গভীর প্রেম প্রকাশ পাইয়াছে তাহার আশীর্বাদে—তাহার বরদানে। দেবযানীর নিদারুণ অবস্থা সে বৃকিতে পারিয়াছে, শ্মৃতির সহস্রদংশনে তাহার জীবন যে জর্জরিত হইবে তাহা অল্পভব করিয়াই সে বিশ্বতির জন্ত বর দিয়াছে—জীবনের ভিন্নপথে নব-প্রেমের বিপুল গৌরব-সম্ভাবনার জন্ত আশীর্বাদ করিয়াছে। সে সম্ভাবনা হয়তো কচের নিজের জীবনে না-ও থাকিতে পারে, তাই তাহার বেদনা চিরস্থায়ী ও গভীরতর বলিয়া অল্পমেয়।

মূল মহাভারতে দেবযানীর চরিত্রের এই ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্য, এই জীবন-রসতৃষ্ণা, এই অপরাধপূর্ণ প্রাণচাঞ্চল্য, এই বাস্তববুদ্ধির একটা আভাস পাওয়া যায়। পত্নীরূপে নিজেকে গ্রহণ করাইবার জন্ত রাজা যযাতির উপর নানাদিক হইতে চাপ দেওয়া, তাঁহাকে সর্বদা বশীভূত রাখার প্রচেষ্টা, সপত্নী শমিষ্ঠার উপর ব্যবহার প্রভৃতিতে তাহার নিদর্শন পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথ দেবযানী-চরিত্রের এই মূল ভাবটাকে বজায় রাখিয়া তাহার উপরই তাঁহার স্বহস্তের প্রসাধনলীলার চাতুর্ঘ্য দেখাইয়াছেন।

গান্ধারীর আবেদন

(রচিত ১৩০৫)

‘গান্ধারীর আবেদন’, ‘মতী’, ‘নরকবাস’ ও ‘কর্ণকুন্তীসংবাদ’—এই চারিখানি কাব্যনাট্যের মধ্যে রবীন্দ্রনাথ নাটকীয় দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করিয়াছেন দুইটি বিভিন্নমুখী ধর্মবোধের মধ্যে। এই দুইপ্রকার ধর্মের মধ্যে একটির নাম দেওয়া যাইতে পারে ক্ষুদ্রধর্ম বা লৌকিক বা ব্যবহারিক ধর্ম, আর একটির নিত্য-সত্য মানবধর্ম। এই ক্ষুদ্র ও বৃহৎ ধর্মের আদর্শের সংঘাত এই সব কাব্যনাট্যের পাত্র-পাত্রীর চিন্তায় ও কার্যে ব্যক্ত হইয়াছে।

এই দুইপ্রকার ধর্ম রবীন্দ্রনাথ কি ভাবে বুঝিয়াছেন, তাহার আলোচনা সর্বপ্রথম প্রয়োজন।

জীবনের নানা ক্ষেত্রে সেই সেই ক্ষেত্রের উপযোগী কতকগুলি কর্তব্য ও দায়িত্ব আছে। নির্দিষ্ট ক্ষেত্রে এই নির্দিষ্ট কর্তব্য ও দায়িত্ব একপ্রকার ধর্ম—এবং ঐগুলি সম্পাদন করাই ধর্মপালন করা। এইভাবে শাস্ত্রধর্ম, সমাজধর্ম,

রাজধর্ম, পিতৃধর্ম, মাতৃধর্ম, পত্নীধর্ম বা সতীধর্ম, বীরধর্ম বা ক্ষত্রিয়ধর্ম প্রভৃতি শব্দের উদ্ভব হইয়াছে,—ইহাদের অর্থ ধর্মশাস্ত্রাবলম্বী ব্যক্তির, সমাজের, রাজার, পিতার, মাতার, সাক্ষী পত্নীর, বীরের অবশ্যপালনীয় কর্তব্য ও দায়িত্ব। এই সব কর্তব্যের মূল হইতেছে—যুক্তি ও বিচার দ্বারা শাস্ত্রের প্রকৃত মর্মগ্রহণ, একটা অপরিবর্তনীয় ছায়ানিষ্ঠা, মহৎ কল্যাণের আদর্শ, মহুগ্ধের প্রকৃত মর্বাদাদান, মহত্তর ও বৃহত্তর হৃদয়বৃত্তির প্রেরণাকে স্বীকার, নিখিল-অন্তরাঙ্গার মধ্যে পরমাঙ্গার অল্পভূতি ও মানবাত্মার সর্বাঙ্গীণ বন্ধনমুক্তি। এই মূলনীতিগুলি যখন ব্যক্তির দ্বারা, সমাজের দ্বারা, পিতা, মাতা, পত্নী, বীর বা ক্ষত্রিয় প্রভৃতির দ্বারা তাহাদের নির্দিষ্ট ক্ষেত্রে এবং স্ব স্ব জীবনের কর্তব্যের মধ্যে গৃহীত ও প্রতিপালিত হয়, তখনই সেই সব কর্তব্য যথার্থ ধর্মের মর্বাদা লাভ করে। বিভিন্ন ক্ষেত্রে কর্তব্য এই চিরন্তন বৃহৎ নীতিগুলিকে মানিয়া লইলে তাহা শাস্ত্র ধর্ম বা নীত্যধর্ম বা মানবধর্মে পরিণত হয়। তখন শাস্ত্রধর্ম, সমাজধর্ম, রাজধর্ম প্রভৃতি নীত্যধর্মের অঙ্গীভূত হয়। নীত্যধর্ম বা মানবধর্ম মহুগ্ধের পরিপূর্ণ বিকাশের দিকে লক্ষ্য রাখিয়া জীবনের নানাক্ষেত্রের কর্তব্য বা ধর্মের মধ্যে একটা সামঞ্জস্য আনে, একটা সর্বাঙ্গীণ পরিপূর্ণতার সৃষ্টি করে। নীত্যধর্ম একটা পরিপূর্ণ সর্বজনীন আদর্শ,—তাহার গুণ বা বৈশিষ্ট্য গ্রহণ করিয়াই বিভিন্নক্ষেত্রে খণ্ড ধর্মগুলি সার্থক ও ধর্মপদবাচ্য হয়। যখন এই সব ধর্ম মূল উচ্চনীতি হইতে ভ্রষ্ট হয়, তখন উহারা যুক্তিহীন শুষ্ক আচার-পালন, চিরাচরিত সংস্কার বা প্রথা-অনুসরণ, অগ্নায়, অত্যাচার, স্বার্থসিদ্ধির কৌশল প্রভৃতির হীন পর্যায়ে নামিয়া আসে। তখন ধর্ম একটা মুখোশ পরিয়া আজ্ঞ-অহংকারভূষ্টি, স্বার্থসাধন বা পরপীড়নের যন্ত্রস্বরূপ হয় এবং নানা আবিলতায় কলঙ্কিত হয়। এই ছদ্মবেশী, বিকৃত, তথাকথিত ধর্মই ক্ষুদ্রধর্ম বা লৌকিক বা ব্যবহারিক ধর্ম। আর পূর্বোক্ত মূলনীতিসমন্বিত ধর্মগুলিই প্রকৃত সত্যধর্ম বা মানবধর্ম।

রবীন্দ্রনাথ ধর্ম ও সমাজ-বিষয়ক বহু প্রবন্ধে নীত্যধর্মের বৈশিষ্ট্য এবং ক্ষুদ্র ও ছদ্মবেশী ধর্মের সহিত নীত্যধর্মের এই পার্থক্যের কথা আলোচনা করিয়াছেন। কয়েকটি অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে,—

“দেহের সহিত আত্মার, সংসারের সহিত ব্রহ্মের, এক সম্প্রদায়ের সহিত অন্য সম্প্রদায়ের বিদ্রোহ স্থাপন করা, মহুগ্ধের মাঝখানে গৃহবিচ্ছেদ উপস্থিত করা...ধর্মের লক্ষ্য নয়...সংসারে একমাত্র যাহা সমস্ত বৈষম্যের মধ্যে ঐক্য, সমস্ত বিরোধের মধ্যে শান্তি আনয়ন করে, সমস্ত বিচ্ছেদের মধ্যে

একমাত্র বাহা মিলনের সেতু, তাহাকেই ধর্ম বলা যায়। তাহা মনুষ্যত্বের এক অংশে অবস্থিত হইয়া অপর অংশের সহিত কলহ করে না—সমস্ত মনুষ্যত্ব তাহার অন্তর্ভূত—তাহাই যথার্থভাবে মনুষ্যত্বের ছোটো-বড়ো অন্তর-বাহির সর্বাংশে পূর্ণ সামঞ্জস্য। সেই স্ববৃহৎ সামঞ্জস্য হইতে বিচ্ছিন্ন হইলে মনুষ্যত্ব সত্য হইতে ঋণিত হয়, সৌন্দর্য হইতে ভ্রষ্ট হইয়া পড়ে। সেই অমোঘ ধর্মের আদর্শকে যদি...গণ্ডির মধ্যে নির্বাসিত করিয়া দিয়া অথ যে-কোনো উপস্থিত প্রয়োজনের আদর্শ-দ্বারা সংসারের ব্যবহারে চালাইতে যাই, তাহাতে সর্বনাশী অমঙ্গলের সৃষ্টি হইতে থাকে।

ভারতবর্ষের এ আদর্শ (সংকীর্ণ গণ্ডি-ধর্ম) সনাতন নহে। আমাদের ধর্ম রিলিজন নহে, তাহা মনুষ্যত্বের একাংশ নহে—তাহা পলিটিক্‌স্ হইতে তিরস্কৃত, যুদ্ধ হইতে বহিষ্কৃত, ব্যবসায় হইতে নির্বাসিত, প্রাত্যহিক ব্যবহার হইতে দূরবর্তী নহে। সমাজের কোনো বিশেষ অংশে তাহাকে প্রাচীরবদ্ধ করিয়া মানুষের আরাম-আমোদ হইতে, কাব্য-কলা হইতে, জ্ঞানবিজ্ঞান হইতে তাহার সীমানা-রক্ষার জন্ত সর্বদা পাহারা দাঁড়াইয়া নাই। ব্রহ্মচর্য, গার্হস্থ্য, বানপ্রস্থ প্রভৃতি আশ্রমগুলি এই ধর্মকেই জীবনের মধ্যে, সংসারের মধ্যে সর্বতোভাবে সার্থক করিবার সোপান। ধর্ম সংসারের আংশিক প্রয়োজন-সাধনের জন্ত নহে, সমগ্র সংসারই ধর্মসাধনের জন্ত। এইরূপে ধর্ম গৃহের মধ্যে গৃহকর্ম, রাজত্বের মধ্যে রাজধর্ম হইয়া ভারতবর্ষের সমগ্র সমাজকে একটি অথও তাৎপর্য দান করিয়াছিল। সেইজন্ত ভারতবর্ষে বাহা অধর্ম তাহাই অল্পযোগী ছিল; ধর্মের দ্বারাই সফলতা বিচার করা হইত, অথ সফলতা দ্বারা ধর্মের বিচার চলিত না।”

(ধর্মপ্রচার, ধর্ম, পৃঃ ৬৬)

“নিন্দা-প্রশংসার ভিত্তিতে পাকা ক’রে গেঁথে শাসনের দ্বারা, উপদেশের দ্বারা, আত্মরক্ষার উদ্দেশ্যে সমাজ যে-ব্যবস্থা ক’রে থাকে তাতে চিরন্তন শ্রেয়োধর্ম গোণ, প্রথাষটিত সমাজ-রক্ষাই মুখ্য।...প্রায়ই বলা হয়, সাধারণ মানুষের মধ্যে ভূরিপরিমাণ মূঢ়তা আছে, এইজন্তে অনিষ্ট থেকে ঠেকিয়ে রাখতে হোলে মোহের দ্বারাও তাদের মন ভোলানো চাই, মিথ্যা উপায়েও তাদের ভয় দেখানো বা সাস্থনা দেওয়া দরকার, তাদের সঙ্গে এমনভাবে ব্যবহার করা দরকার, যেন তারা চিরশিশু বা চিরপশু। ধর্মসম্প্রদায়েও যেমন সমাজেও তেমনি, কোনো এক পূর্বতনকালে যে সমস্ত

মত ও প্রথা প্রচলিত ছিল সেগুলি পরবর্তী কালেও আপন অধিকার ছাড়তে চায় না। পতঙ্গমহলে দেখা যায় কোনো কোনো নিরীহ পতঙ্গ ভীষণ পতঙ্গের ছদ্মবেশে নিজেকে বাঁচায়। সমাজরীতিও তেমনি। তা নিত্যধর্মের ছদ্মবেশে আপনাকে প্রবল ও স্থায়ী করতে চেষ্টা করে। একদিকে তার পবিত্রতার বাহ্যাদৃশ্য, অন্যদিকে পারত্রিক দুর্গতির বিভীষিকা, সেই সঙ্গে সম্মিলিত শাসনের নানাবিধ কঠোর, এমন কি, অত্যাঘ প্রণালী,—ঘরগড়া নরকের তর্জনীসংকেতে নিরর্থক অন্ধ-আচারের প্রবর্তন। রাষ্ট্রতন্ত্রে এই বুদ্ধিরই প্রতীক আন্দামান, ফ্রান্সের ডেভিল আইল্যান্ড, ইটালির লিপারি দ্বীপ। এদের ভিতরের কথা এই যে, বিশুদ্ধ শ্রেয়োনীতি ও লোকস্থিতি একসঙ্গে চলতে পারে না। এই বুদ্ধির সঙ্গে চিরদিনই তাঁদের লড়াই চলে এসেচে যারা সত্যকে শ্রেয়কে মনুষ্যত্বকে চরম বলে শ্রদ্ধা করেন।”

(মানুষের ধর্ম, পৃঃ ৬৭-৬৮)

এই ক্ষুদ্রধর্ম বা ছদ্মধর্মের সহিত নিত্যধর্মের বিরোধের স্বরূপটি কবি চমৎকার বর্ণনা করিয়াছেন তাঁহার একটি বিখ্যাত প্রবন্ধে। ক্ষুদ্রধর্মকে কবি ধর্মতন্ত্র বলিয়াছেন।

“ধর্ম বলে, মানুষকে যদি শ্রদ্ধা না কর তবে অপমানিত ও অপমানকারী কারও কল্যাণ হয় না। কিন্তু ধর্মতন্ত্র বলে, মানুষকে নির্দয়ভাবে অশ্রদ্ধা করিবার বিস্তারিত নিয়মাবলী যদি নিখুঁত করিয়া না মান তবে ধর্মভ্রষ্ট হইবে। ধর্ম বলে, জীবকে নিরর্থক কষ্ট যে দেয়, সে আত্মাকেই হনন করে। কিন্তু ধর্মতন্ত্র বলে, যত অসহ্য কষ্টই হোক, বিধবা মেয়ের মুখে যে মা-বাপ বিশেষ তিথিতে অন্নজল তুলিয়া দেয় সে পাপকে লালন করে। ধর্ম বলে, অন্নশোচনা ও কল্যাণ-কর্মের দ্বারা অন্তরে বাহিরে পাপের শোধন। কিন্তু ধর্মতন্ত্র বলে, গ্রহণের দিনে বিশেষ জলে ডুব দিলে, কেবল নিজের নয়, চৌদ্দপুরুষের পাপ উদ্ধার। ধর্ম বলে, সাগরগিরি পার হইয়া পৃথিবীটাকে দেখিয়া লও, তাতেই মনের বিকাশ। ধর্মতন্ত্র বলে, সমুদ্র যদি পারাপার কর তবে খুব লম্বা করিয়া নাকে ঝত দিতে হইবে। ধর্ম বলে, যে মানুষ যথার্থ মানুষ সে যে ঘরেই জন্মাক পূজনীয়। ধর্মতন্ত্র বলে, যে মানুষ ব্রাহ্মণ সে যত বড় অভাজনই হোক, মাথায় পা তুলিবার যোগ্য। অর্থাৎ মুক্তির মন্ত্র পড়ে ধর্ম, আর দাসত্বের মন্ত্র পড়ে ধর্মতন্ত্র।”

(কর্তার ইচ্ছায় কর্ম, কালাস্তর, পৃঃ ৩১)

পরবর্তী নাটক ‘মালিনী’তেও কবি নর-নারীর চিত্তে বিভিন্ন ধর্মাদর্শের ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়া রূপায়িত করিয়াছেন।

কপট পাশাখেলায় পাণ্ডবেরা হারিয়া গিয়াছে, জ্যোপদী সভামধ্যে লাক্ষিতা

হইয়াছে, রাজ্য ছাড়িয়া তাহার বনগমনের উদ্যোগ করিতেছে, এই সময় দুর্ধোধন-মাতা গান্ধারী দুঃস্বপ্নকারী পুত্র দুর্ধোধনকে ত্যাগ করিবার জন্ত রাজ্য ধৃতরাষ্ট্রের নিকট আবেদন জানাইতেছেন। গান্ধারী নিত্যধর্মের পূজারিনী, দুর্ধোধন শ্রায়ধর্ম, বীরধর্ম, রাজধর্ম পরিত্যাগ করিয়া যে পাপ ও লাঞ্ছনা কুরুবংশের উপর টানিয়া আনিয়াছে, তাহাতে কুরুবংশের ধ্বংস অনিবার্য, মহুশ্যত্বের এই অবমাননায় সমস্ত জগৎ স্তম্ভিত, তাই গান্ধারী নিত্য মানবধর্মের পক্ষ হইতে অশ্রায়কারী দুর্ধোধনকে ত্যাগ করিতে বলিতেছেন। পুত্রস্নেহাক্ত ধৃতরাষ্ট্রের নিকট বিফল হইয়া গান্ধারী ভগবানের নিকট আবেদন জানাইয়াছেন, এবং তাঁহার শ্রায়বিচারের স্থনিশ্চিত, কঠোর পরিণতির জন্ত প্রতীক্ষা করিয়া আছেন। ইহাই ‘গান্ধারীর আবেদন’-এর কথাবস্তু।

নাটকীয় উৎকর্ষের দিক হইতে ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্র যথেষ্ট সমৃদ্ধ। সূক্ষ্ম অন্তর্দ্বন্দ্বের তাঁহার চরিত্রে একটা ট্র্যাগেডির মহিমা বিস্তৃত হইয়াছে। তাঁহার অন্তর্দ্বন্দ্ব ত্রিভুজাকৃতিবিশিষ্ট—অন্তরের তিনটি অবস্থা বা ভাবের মধ্যে দ্বন্দ্ব। প্রথম, প্রবল, অন্ধ পুত্রস্নেহ; দ্বিতীয়, নিত্যধর্মের বৈশিষ্ট্য ও অলঙ্ঘনীয়তা সম্বন্ধে জ্ঞান ও মানসিক স্বীকৃতি; তৃতীয়, ব্যক্তিত্বের দুর্বলতা বা আত্মকর্তৃত্বের অভাব। এই তিনটি অবস্থার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া তাঁহার চরিত্রে একটা জটিলতার সৃষ্টি করিয়াছে এবং এই জটিলতাই ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রকে একটা বিশেষ নাটকীয় গৌরব দান করিয়াছে।

দুর্ধোধনের সহিত প্রথম সাক্ষাতেই ধৃতরাষ্ট্র তাহার ভ্রাতৃদ্রোহ, ক্ষুদ্র ঈর্ষা এবং সত্যধর্ম ও শ্রায়কে পদদলিত করিবার জন্ত দিক্কার দিয়াছেন, কিন্তু যখনই দুর্ধোধন শিশুকাল হইতে পিতৃস্নেহ-বঞ্চিত বলিয়া অভিমান করিয়া পাণ্ডবের সঙ্গে রাজ্য বিনিময় করিয়া বনবাসে যাইতে চাহিল, তখনই ধৃতরাষ্ট্রের প্রবল পিতৃস্নেহ অন্ধ আবেগের আবরণে সমস্ত শ্রায় ও বিচারবুদ্ধিকে আচ্ছন্ন করিয়া দিল। এ সময় প্রবল ব্যক্তিত্ব ও আত্মকর্তৃত্ব হয়তো তাঁহার সত্যধর্ম-পালনের সহায়তা করিতে পারিত, কিন্তু সে বিষয়ে তিনি যথেষ্ট দুর্বল, তাই তাঁহার দুর্বল, ভীক ব্যক্তিত্ব পিতৃস্নেহের কাছে আত্মসমর্পণ করিয়া অসহায় দর্শকের ভূমিকা গ্রহণ করিয়াছে। তিনি বুঝিতে পারিতেছেন, সত্যধর্ম পালন না করার পরিণাম দারুণ অশুভ, কিন্তু প্রতীকারের শক্তি তাঁহার নাই, এই শ্রোত ফিরাইবার দৃঢ়তা তাঁহার নাই, তাই ভবিষ্যতের হাতে, নিয়তির হাতে, অনিবার্য ঘটনাস্রোতের হাতে নিজেকে ছাড়িয়া দিয়াছেন।

অন্ধ আমি অন্তরে বাহিরে

চিরদিন,—তোরে ল'রে প্রলয়-তিমিরে

চলিয়াছি,—বন্ধুগণ হাহাকার-রবে
করিছে নিষেধ, নিশাচর গৃধ্র সবে
করিতেছে অশুভ চিৎকার,—পদে পদে
সংকীর্ণ হতেছে পথ,—আসন্ন বিপদে
কণ্টকিত কলেবর,—তবু দৃঢ়করে
ভয়ংকর স্নেহে বন্ধে বাঁধি ল'য়ে তোরে
বায়ুবলে অকবেগে বিনাশের গ্রানে
ছুটিয়া চলেছি মৃত মন্ত অট্টহাসে
উষ্কার আলোকে,—শুধু তুমি আর আমি,—
আর সঙ্গী বজ্রহস্ত দীপ্ত অন্তর্ধানী,—...

সহসা একদা

চকিতে যেতনা হবে, বিধাতার গদা
মূহুর্তে পড়িবে শিরে,—আসিবে সময়,
ততক্ষণ পিতৃস্নেহে করো না সংশয়,
আলিঙ্গন করো না শিথিল,—ততক্ষণ
দ্রুত হস্তে লুটি লও সর্ব স্বার্থধন,
হও জয়ী, হও সুখী, হও তুমি রাজা
একেশ্বর ।

পিতৃস্নেহ-নাগপাশে দুর্বলহৃদয় ধৃতরাষ্ট্র আবদ্ধ, বিবেকের শত-সহস্র আঘাত সে
পাশ ছিন্ন করিতে পারে না, কেবল তাঁহারই হৃদয় বিদারণ করে । স্নেহ ও বিবেকের
দ্বন্দ্বে বিদীর্ণহৃদয় ধৃতরাষ্ট্র উন্মত্ত হইয়া আপাতরম্য স্নেহপিচ্ছিল ধ্বংসের সোপানেই
দ্রুত অগ্রসর হন । এই উন্মত্ততা ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রের চরম নাটকীয় পরিণতিরূপে
ফুটিয়া উঠিয়াছে ।

ওরে তোরা জয়বাক্ত বাজা ।

জয়ধ্বজা তোলু শূন্যে । আজি জয়োৎসবে
জায় ধর্ম বন্ধু ভ্রাতা কেহ নাহি র'বে,—
না র'বে বিদুর, ভীষ্ম, না র'বে সঞ্জয়,
নাহি রবে লোকনিন্দা, লোকলজ্জা-ভয়,
কুরুবংশ-রাজলক্ষ্মী নাহি র'বে আর,
শুধু র'বে অন্ধ-পিতা, অন্ধ পুত্র তার
আর কালান্তক যম,—শুধু পিতৃস্নেহ
আর বিধাতার শাপ—আর নহে কেহ ।

এই পিতৃস্নেহবেষ্টিত হৃদয়দুর্গে প্রবলতম আঘাত হানিয়াছেন গান্ধারী । গান্ধারী

ধর্মরক্ষার জন্য হর্বোধনকে ত্যাগ করিবার আবেদন জানাইলে, অন্ধ রাজা তাঁহার হৃদয়ের স্নেহ ও ধর্মবুদ্ধির দ্বন্দ্বের একটা চিত্র দিয়াছেন।

হায় প্রিয়ে,

ধর্মবশে একবার দিহু ফিরাইয়ে
দ্যুতবজ্র পাণ্ডবের হত রাজ্যধন।
পরক্ষণে পিতৃস্নেহ করিল গুপ্তন
শতবার কর্ণে মোর—“কী করিলি ওরে।
এককালে ধর্মধর্ম দুই তরী 'পরে
পা দিয়ে বাঁচে না কেহ। বারেক যখন
নেমেছে পাপের শ্রোতে কুরুপুত্রগণ,
তখন ধর্মের সাথে সজ্জি করা মিছে,
পাপের দ্ব্যারে পাপ সহায় মাগিছে।
কী করিলি হতভাগ্য, বৃদ্ধ, বুদ্ধিহত
দুর্বল বিধায় পড়ি।...

পাপবুদ্ধি পিতৃস্নেহরূপে

বিধিতে লাগিল মোর কর্ণে চুপে চুপে
কত কথা তীক্ষ্ণ হৃদিসম। পুনরায়
ফিরাহু পাণ্ডবগণে,—দ্যুত-ছলনায়
বিসর্জিহু দীর্ঘ বনবাসে। হায় ধর্ম,
হায়রে প্রবৃত্তিবেগ। কে বুঝিবে মর্ম
সংসারের।

এই বেগবান প্রবৃত্তি ও ধর্মবুদ্ধি, এই তীব্র কামনা ও ত্রায়-ধর্ম, এই বাস্তব ও আদর্শ, এই প্রেয় ও শ্রেয়ের দ্বন্দ্ব মানুষের অন্তরের চিরন্তন দ্বন্দ্ব। এই দ্বন্দ্বই মানুষের অন্তর্জীবন ছিন্ন-ভিন্ন। ধ্বতরাষ্ট্রের মনোজগতের এই ইতিহাস, মানব-হৃদয়ের চিরন্তন ইতিহাস।

গান্ধারীর পুনঃ পুনঃ সত্য ও ত্রায়ের অগ্নিগর্ভ বাণীতে ধ্বতরাষ্ট্রের হৃদয়ে বেদনারই সঞ্চার হইল, কিন্তু তাঁহার মোহভঙ্গ হইল না; সে আঘাত ব্যর্থ হইল, বিবেক ও ধর্মবুদ্ধির উন্মেষে তাঁহার নিদ্রিত পৌরুষ জাগরিত হইল না। যখন এ অবস্থা ফিরাইবার তাঁহার শক্তি নাই, যখন অদূর ভবিষ্যতে একটা অমঙ্গল নিশ্চিত, তখন এই আত্মঘাতী উন্মত্ততার মধ্যে পুত্রের স্বার্থরক্ষা-প্রবৃত্তির ক্ষণিক তৃপ্তি ছাড়া আর বৃদ্ধের কি সম্বল থাকিতে পারে? তাই গান্ধারীর কাছে তাঁহার দুর্বলতার অকপট স্বীকৃতি,—

প্রিয়ে সংহরো, সংহরো

বাণী তব। ছিড়িতে পারিনে মোহডোর,
ধর্মকথা শুধু আমি হানে হৃকঠোর
বার্ষ ব্যথা। পাঙ্গী পুত্র ত্যাজ্য বিধাতার,
তাই তারে ত্যজিতে না পারি,—আমি তার
একমাত্র। উন্নত তরঙ্গ মাঝখানে
যে পুত্র মপেছে অঙ্গ তারে কোন প্রাণে
ছাড়ি যাব!—উদ্ধারের আশা ত্যাগ করি,
তবু তারে প্রাণপণে বক্ষে চাপি ধরি,
তারি সাথে এক পাপে ঝাঁপ দিয়া পড়ি।
এক বিনাশের তলে তলাইয়া মরি
অকাতরে,—অংশ লই তার দুর্গতির,
অর্ধক্ষল ভোগ করি তার দুর্মতির,—
সেই তো সাধুনা মোর,—এখন তো আর
বিচারের কাল নাই—নাই প্রতিকার,
নাই পথ,—ঘটেছে যা ছিল ঘটবার,
ফলিবে যা ফলিবার আছে।

এই ক্ষুদ্রপরিসরের মধ্যে যে অপূর্ব সুন্দরশিতা ও নাটকীয় কৌশলের সহিত রবীন্দ্রনাথ ধ্বতরাষ্ট্র-চরিত্র অঙ্কিত করিয়াছেন, তাহাতে মনে হয়, নাটকে বাস্তব চরিত্রসৃষ্টির অসামান্য শক্তি তাঁহার ছিল। দেবদানীর চরিত্র অগ্ন্যতম নিদর্শন। কিন্তু ভাব, আদর্শ ও তত্ত্ব তাঁহার চোখে এমনই মায়া-অঞ্জন মাখাইয়া দিয়াছিল যে, নগ্নদৃষ্টি তাঁহার পক্ষে খুব স্বাভাবিক ছিল না। তাঁহার দৃষ্টি সামান্যের মধ্যে অসামান্য, বিশেষের মধ্যে নির্বিশেষ, বাস্তবের মধ্যে আদর্শের অল্পসন্ধান করিয়াছে এবং তাহা না দেখিলে তাঁহার কবি-মন কিছুতেই তৃপ্ত হয় নাই। তাই তাঁহার কবিসৃষ্টি ভাবলোকের অপার্থিব বর্ণচ্ছটায় মণ্ডিত হইয়া একটা উচ্ছ্বাস হইতেই আমাদের বিশ্বয় ও শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতেছে, আমাদের দোষের হইয়া আমাদের সুখে-দুঃখে, অমৃত-গরলে অংশ গ্রহণ করে নাই। আদর্শকে আমরা শ্রদ্ধা করি, বাস্তবকে ভালোবাসি। গান্ধারীকে আমরা শ্রদ্ধা করি, কিন্তু ধ্বতরাষ্ট্রকে ভালোবাসি।

গান্ধারীর চরিত্র ধ্বতরাষ্ট্র অপেক্ষা অনেক সরল, একটা প্রবল দ্বন্দ্ব কোনো সময়ই তাঁহার চরিত্রে ফুটিয়া ওঠে নাই। মাতৃস্নেহ ও ধর্মবোধের মধ্যে একটা দ্বন্দ্ব তাঁহার অন্তরে আছে বটে, কিন্তু সে মাতৃস্নেহ ধর্মচেতনার কাছে পরাজিত, তাহার সক্রিয় প্রভাব গান্ধারীর মনে কোনো দিন অল্পভূত হয় নাই। সত্য ও ত্রাণধর্মের

মর্ষাদারক্ষাতেই তাঁহার সমস্ত মানসিক প্রয়াস কেন্দ্রীভূত। ইহার জন্ম তিনি পুত্রকে পরিত্যাগ করিতে প্রস্তুত,—পুত্রের এইরূপ শাস্তিবিধান করিতে না পারিয়া তিনি অবশেষে ভগবানের নিশ্চিত, কঠিন বিচারের জন্ম প্রতীক্ষা করিয়া আছেন।

গাঙ্গারীর মতে সমস্ত স্বার্থ-বুদ্ধি ও বিচার-বিবেচনা ত্যাগ করিয়া সত্য বা আয়ধর্মকে সর্বদা মর্ষাদা দিতে হইবে,—

ধর্ম নহে সম্পদের হেতু
মহারাজ, নহে সে স্বথের ক্ষুদ্র সেতু,—
ধর্মই ধর্মের শেষ।...
পুত্রে তব ত্যোজো এইবার,—...
আয়ধর্মে কারো না বিমুখ
পৌরব্রহ্মাসাদ হতে...

রাজাই আয়ধর্মের রক্ষক, তাই গাঙ্গারীর ব্যাকুল নিবেদন রাজা ধৃতরাষ্ট্রের কাছে,—

তুমি রাজা, রাজ-অধিরাজ,
বিধাতার বাসহস্ত ;—ধর্মরক্ষা কাজ
তোমা 'পরে সমর্পিত।...
মহারাজ, শুন মহারাজ,
এ মিনতি। দূর কর জননীর লাজ,
বীরধর্ম করহ উদ্ধার, পদাহত
নতীত্বের ঘৃণাও ক্রন্দন, অবনত
আয়ধর্মে করহ সম্মান,—ত্যাগ করো
দুরোধধনে।

ধৃতরাষ্ট্রের নিকট আবেদন নিফল হইলে গাঙ্গারী বিধাতার অমোঘ বিধানের জন্ম অপেক্ষা করিয়া রহিলেন,—

হে আমার
অশান্ত হৃদয়, স্থির হও। নতশিরে
প্রতীক্ষা করিয়া থাকো বিবির বিাধরে
ধৈর্য ধরি।

সেই বিধি দুর্নিবার ও ভীষণ। সে পিতা, পুত্র, মাতা কাহারো দিকে তাকায় না, নির্মম রূপাণের মতো অত্যাচারীদের উপর পতিত হয়।

লুটাও লুটাও শির, এগমো রমণী,
সেই মহাকালে, তার রথচক্রধ্বনি
দূর রক্তলোক হতে বজ্র-ঘর্ষরিত

ওই শুনা যায়। তোর আর্ত জর্জরিত
হৃদয় পাতিয়া রাখ্ তার পথতলে।
ছিন্ন সিক্ত হৃৎপিণ্ডের রক্ত শতদলে
অঞ্জলি রচিয়া থাক্ জাগিয়া নীরবে
চাহিয়া নিমেষহীন। তার পর যবে
গগনে উড়িবে ধূলি, কাঁপিবে ধরণী,
সহসা উঠিবে শূন্যে ক্রন্দনের ধ্বনি—
হায় হায় হা রমণী, হায় রে অনাথা,
হায় হায় বীরবধু, হায় বীরমাতা,
হায় হায় হাহাকার—তখন হৃথীরে
ধূল্য পড়িস লুটি অবনত শিরে
মুদিয়া নয়ন; তারপরে নমো নমঃ
অনিশ্চিত পরিণাম, নির্বাক নির্মম
দারুণ করুণ শাস্তি, নমো নমো নমঃ
কল্যাণ কঠোর কাস্ত, ক্ষমা স্নিগ্ধতম।
নমো নমো বিশ্বেষের ভীষণা নিবৃত্তি।
শ্রাণের ভগ্নমাথা পরম নিষ্কৃতি।

দুর্ধোধন-পত্নী ভানুমতীকেও গান্ধারী শান্ত, স্বসংযত ও দেবার্চনপর হইয়া সেই
ভীষণ কালের প্রতীক্ষা করিতে উপদেশ দিয়াছেন।

দুর্ধোধন ত্রায়ধর্মভ্রষ্ট রাজা। দন্ত ও শৈবরশাসনের সে মূর্তিমান বিগ্রহ। তাহার
রাজধর্ম বিকৃত বা ছদ্ম রাজধর্ম বা রাজতন্ত্রে পর্ববসিত। রাজ্যশাসনে, পররাজ্য-
অধিকারে, ধর্মধর্ম, ত্রায়-অত্রায়-বিচার তাহার কাছে অর্থহীন। ছলে-বলে-
কৌশলে শত্রু জয় করিয়া, জনমতের কণ্ঠরোধ করিয়া তাহার গর্বোদ্ধত বিজয়ী
শির উচ্ছে রাখাকেই সে রাজধর্ম বলিয়া গ্রহণ করিয়াছে।

রাজধর্মে, ব্রাহ্মধর্মে, বজ্রধর্মে নাই,
শুধু জয়ধর্ম আছে, মহারাজ, তাই
আমি আজি চরিতার্থ, আজি জয়ী আমি,—

ধৃতরাষ্ট্র

জিনিয়া কপটদূতে তারে কোস্ জয়?

লজ্জাহীন অহংকারী।

দুর্ধোধন

যার বাহা বল

তাই তার অস্ত্র পিতঃ, যুদ্ধের সঞ্চল।

ব্যাসননে নখেদন্তে নাহিক সমান,
তাই ব'লে ধনুঃশরে বধি' তার প্রাণ
কোন্ নর লক্ষ্য পায় । মুঢ়ের মতন
বাঁপ দিয়ে যুতুমাকে আত্মসমর্পণ
যুদ্ধ নহে,—জয়লাভ এক লক্ষ্য তার,—
আজি আমি জয়ী পিতঃ, তাই অহংকার ।

ধৃতরাষ্ট্র

আজি তুমি জয়ী তাই তব নিন্দাধ্বনি
পরিপূর্ণ করিয়াছে অশ্বর অবনী
সমুচ্চ ধিকারে ।

দুর্যোধন

নিন্দা ! আর নাহি ডরি,
নিন্দারে করিব ধ্বংস কঠোর করি ।
নিম্নক করিয়া দিব মুগ্ধা নগরী
স্পর্ধিত রসনা তার দৃঢ়বলে চাপি
মোর পাদপীঠতলে ।

ধৃতরাষ্ট্র

ওরে বৎস, শোন্ ।

নিন্দারে রসনা হতে দিলে নির্বাসন
নিম্নমুখে অন্তরের গূঢ় অন্ধকারে
গভীর জটিল মূল হৃদয় প্রসারে,
নিত্য বিষতিলক করি রাখে চিত্ততল ।

দুর্যোধন

অব্যক্ত নিন্দায়

কোনো ক্ষতি নাহি করে রাজ-বর্ষাদায় ;
ক্রোধেপ না করি তাহে । শ্রীতি নাহি পাই
তাহে খেদ নাহি—কিন্তু স্পর্ধা নাহি চাই
মহারাজ ! শ্রীতিদান স্বেচ্ছার অধীন,—
শ্রীতিভিক্ষা দিয়ে থাকে দীনতম দীন,—
সে শ্রীতি বিলাক্ তারা পালিত মার্জারে,
ঘরের কুকুরে, আর পাণ্ডব ভাতারে—
তাহে মোর নাহি কাজ । আমি চাহি ভয়,
সেই মোর রাজশ্রীপ্য ; আমি চাহি জয়
দর্পিতের দর্প নাশি ।

ইহাই স্বৈরাচারী রাজার শাসনের মর্মকথা—ইহাই তাহার কর্মধারার অন্তর্নিহিত চিন্তা বা দর্শন।

দুর্ধোধন-মহিষী ভানুমতী দুর্ধোধনের যোগ্য পত্নী। শত্রু-পরাজয়ে তাহার অসীম আনন্দ এবং পরাজিতা, লাজ্জিতা দ্রোপদীর রত্ন-অলংকার পরিয়া গর্ব অনুভব করিতে তাহার কিছুমাত্র সংকোচ নাই। বরং তাহাতেই তাহার জয়োল্লাস। কোনো গ্রায় বা নীতির বিচার তাহার কাছে নাই। ক্ষত্রিয়-নারীর চঞ্চল, পরিবর্তনশীল সৌভাগ্য তাহার অবিদিত নাই, তাই যতক্ষণ সে সৌভাগ্য থাকে, তাহার পূর্ণ স্বেযোগ লওয়াই বিবেচনার কার্য। তাই গান্ধারীর ভৎসনার উত্তরে সে বলিতেছে,—

মাতঃ, মোরা ক্ষত্রনারী। দুর্ভাগ্যের ভয়
নাহি করি। কভু জয়, কভু পরাজয়—
মধ্যাহ্নগগনে কভু, কভু অন্তধামে
ক্ষত্রিয়মহিমারূপ উঠে আর নামে।
ক্ষত্রবীরঙ্গনা, মাতঃ, সেই কথা আরি
শঙ্কার বক্ষেতে থাকি সংকটে না ডরি
ক্ষণকাল। দুর্দিন দুর্যোগ যদি আসে,
বিমুখ ভাগ্যেরে তবে হানি উপহাসে
কেমনে মরিতে হয় জানি তাহা দেবি,
কেমনে বাচিতে হয় অ্ৰীচরণ সেবি
সে শিক্ষাও লভিয়াছি।

ভানুমতীও দুর্ধোধনের মতো ছদ্মধর্মকে গ্রহণ করিয়াছে, কারণ ক্ষত্রিয়-নারীর ধর্ম গ্রায় বা নীতিনিরপেক্ষ নয়। এই ছদ্মধর্মও যথেষ্ট যুক্তি এবং উপযোগিতার উপর স্থাপিত, তাই দুর্ধোধন ও ভানুমতীর কথা অসঙ্গত বা অশোভন বলিয়া মনে হয় না। কিন্তু প্রকৃত বিচারে এসব যুক্তির মিথ্যা ধরা পড়ে।

'গান্ধারীর আবেদন' কাব্যনাট্যে রবীন্দ্রনাথ মূল মহাভারত হইতে কিছু কিছু মাল-মশলা সংগ্রহ করিয়াছেন, কিন্তু নির্মাণটি তাঁহারই রূপ ও ভাবৈশ্বর্ষে মণ্ডিত হইয়া তাঁহার রচনা-শিল্পের উৎকর্ষ ঘোষণা করিতেছে।

মূল মহাভারতে আছে, দ্রোপদীকে বরদান করিয়া ধৃতরাষ্ট্র পাণ্ডবদিগকে মুক্ত করিয়া দিলে, পাণ্ডবেরা যখন ইন্দ্রপ্রস্থ-অভিমুখে যাত্রা করিয়াছে, তখন আবার পাশা-খেলার জন্ত ধৃতরাষ্ট্র তাহাদিগকে ফিরাইয়া আনিবার চেষ্টা করিলেন, সেই

সময় গাঙ্গারী ভাবী অমঙ্গলের আশঙ্কা করিয়া পুত্র দুর্ধোধনকে পরিত্যাগ করিবার জন্ত ধৃতরাষ্ট্রের নিকট আবেদন করিতেছেন,—

জ্ঞাতে দুর্ধোধনে ক্ষত্র মহামতিরভাষত ।
 নীরতাং পরলোকায় সাধবঃ কুলপাংসনঃ ॥
 ব্যানদজ্জাতমাত্রো হি গোমায়ুরিব বিবরন্ ॥
 অস্তো নুনং কুলস্ত্যস্ত তন্নিবোধত ভারত ॥
 মা নিমজ্জীঃ স্বদোষণে মহাম্পৃৎ হি ভারত ।
 মা বালানামশিষ্টানামনুসংস্থা মতিং প্রভো ॥
 মা কুলস্ত ক্ষরে ঘোরে কারণং স্বং ভবিষ্যসি ।
 বদ্ধং সেতুঃ কো নু ভিন্যাক্ষমেচ্ছাস্তং পাবকম্ ॥

(সভাপর্ব, ৭২ অধ্যায়, শ্লোক—২।৩।৪।৫)

মহারাজ ! দুর্ধোধন জন্মিলে পর মহামতি বিহর বলিয়াছিলেন যে, এই কুলকলঙ্ক পুত্রটাকে মারিয়া ফেলুন ।

কারণ, আপনার এই পুত্রটাই জন্মিবামাত্রই শৃগালের স্থায় বিকৃতভাবে শব্দ করিয়াছিল । হতরাং হে ভরতনন্দন ! আপনি ইহা জানিয়া রাখুন যে, নিশ্চয়ই এই পুত্র হইতে এই বংশের ধ্বংস হইবে ।

ভরতনন্দন ! আপনি নিজের দোষে দুঃখসমূহে মগ্ন হইবেন না ; প্রভু ! আপনি মূর্খ ও অশিষ্ট পুত্রগণের মতে অনুমোদন করিবেন না ।

আপনি দারুণ বংশনাশের কারণ হইবেন না । কোন্ ব্যক্তি বদ্ধ সেতু ভাঙ্গিয়া দেয় ? কোন্ ব্যক্তিই বা নির্বাণ অগ্নিকে আবার জ্বালাইয়া তোলে ?

তথা তেন কৃতং রাজন্ ! পুত্রম্নেহান্নহামতে ।

তস্ত শ্রাপ্তং ফলং বিদ্ধি কুলান্তকরণায় হ ॥৬

হে মহামতি রাজা ! আপনি তখন পুত্রম্নেহবশতঃ দুর্ধোধনটাকে ত্যাগ করেন নাই ; এবং বংশনাশের জন্ত তাহার ফল উপস্থিত হইয়াছে—জানুন ।

অথাত্রবীথহারাভো গাঙ্গারীঃ ধর্মদর্শিনীম্ ।

অন্তঃ কামং কুলস্ত্যস্ত ন শক্ণোমি নিবারিতুন্ ॥১১

যথেষ্টস্ত তথৈবাস্ত প্রত্যাগচ্ছন্ত পাণ্ডবোঃ ।

পুনর্দ্যুতং প্রকুবন্ত মামকাঃ পাণ্ডবৈঃ সহ ॥১২

তাহার পর ধৃতরাষ্ট্র ধর্মজ্ঞা গাঙ্গারীকে কহিলেন—এই বংশের সম্পূর্ণ ধ্বংসই হউক, আমি বারণ করিতে পারিতেছি না ।

হতরাং পুত্রেরা যাহা ইচ্ছা করে, তাহাই হউক, পাণ্ডবেরা ফিরিয়া আসুক এবং আমার পুত্রেরা পুনরায় দ্যুতক্রীড়া করুক ।

(হরিদাস দ্বিজানুবাগীশের অনুবাদ)

ইহাই মূল মহাভারতে ধৃতরাষ্ট্রের নিকট গাঙ্গারীর আবেদন । বনগমনের পূর্বে

দ্বিতীয়বার দ্যুতজ্বীড়ার সময় গান্ধারী দুর্ধোধনকে ত্যাগ করিতে অস্বরোধ করিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথের গান্ধারী শেষ বনগমনের সময় ধৃতরাষ্ট্রের নিকট আবেদন করিতেছেন। যুধিষ্ঠির ও দ্রৌপদীর গান্ধারীর নিকট বিদায়-গ্রহণ মূলে নাই। মূলে দ্রৌপদী কুন্তীর নিকটে বিদায় গ্রহণ করিয়াছে এবং বিদায়কালে বিহ্বল যুধিষ্ঠিরাদিকে উপদেশ ও ভরসা দিয়াছে। বিহ্বলের উক্তিগুলি বোধ হয় রবীন্দ্রনাথের মনে ছিল, তাহার কিছু কিছু তিনি গান্ধারীর মুখে আরোপ করিয়াছেন।

সোমাদাহ্লাদকণ্ঠঃ স্তমভ্যশৈবোপজীবনম্।

ভূমঃ ক্ষমাঞ্চ তেজস্চ সমগ্রং সূর্যমণ্ডলাৎ।

বারোর্বলঞ্চাপ্পূহি তং ভূতেভ্যশ্চাত্তমস্পদঃ ॥

(সভাপর্ব, ৭৫ অধ্যায়, শ্লোক—১৬)

তুমি চন্দ্র হইতে আহ্লাদকারিতা, জল হইতে জীবনদাতৃতা, পৃথিবী হইতে ক্ষমা, সূর্য হইতে সমগ্র তেজ, বায়ু হইতে বল এবং সমস্ত ভূত হইতে সর্বপ্রকার গুণ লাভ কর।

ইহারই প্রতিধ্বনি পাওয়া যায় গান্ধারীর উক্তির মধ্যে,—

বায়ু হতে বল,

সূর্য হতে তেজ, পৃথ্বী হতে ধৈর্যক্ষমা

করো লাভ দুঃখত্রস্ত পুত্র-মোর।

গান্ধারী-চরিত্রের বীজ মূল মহাভারতে আছে। গান্ধারী যে সত্যধর্মের আদর্শে অল্পপ্রাণিতা, তাহার নিদর্শন গান্ধারীর এই সব ও অগ্রাগ্র উক্তিতে পাওয়া যায়। উত্তোগপর্বে কৃষ্ণ যুদ্ধবিরতির জন্ত আবেদন জানাইতে যখন ধৃতরাষ্ট্রের নিকট গিয়াছিলেন, তখন গান্ধারী মানবিক ধর্ম ও নীতি সম্বন্ধে দুর্ধোধনকে বহু উপদেশ দিয়াছিলেন এবং পাণ্ডবদিগকে রাজ্যের অর্ধাংশ দিবার জন্ত বার বার অস্বরোধ করিয়াছিলেন। (উত্তোগপর্ব, ১২০ অধ্যায়, শ্লোক—১৯-৫৪) এই সব উক্তিতে এবং উত্তোগপর্বের শেষে পুত্রদের যুদ্ধযাত্রার সময় ‘যতো ধর্মস্ততো জয়ঃ’ এই আশীর্বাদে এই মনোভাবের ইঙ্গিত পাওয়া যায়। এইটুকু অবলম্বন করিয়াই রবীন্দ্রনাথ এই অপূর্ব সুন্দর চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন। যুধিষ্ঠির ও দ্রৌপদীর বিদায়-কালীন সাক্ষাতের অবতারণা করিয়া কবি গান্ধারী-চরিত্রকে আরো মহান্ ও চিত্তাকর্ষক করিয়াছেন।

ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রেরও সামান্য কিছু আভাস মূলে পাওয়া যায়।

পাণ্ডোঃ স্ততান্ মা দ্বিষস্বেন্ন রাজান্ ! তথৈব তে ভ্রাতৃধনং সমগ্রম্।

মিত্রজ্ঞোহে তাত ! মহান্ধর্মঃ পিতামহ য়ে তব তেহপি ভেদাম্ ॥

(সভাপর্ব, ৫২ অধ্যায়, শ্লোক—১০)

রাজা ! তুমি পাণ্ডবগণের প্রতি বিদ্বেষ করিও না ; হ্রঃশাসন প্রতীতির ধনের ছায় পাণ্ডবদের সমস্ত ধনও তোমার ভাতারই ধন। তারপর বৎস ! মিত্রদ্রোহে পুত্রদ্রোহে গুরুতর অধর্ম হয়। আর এক কথা—যাঁহার তোমার পিতামহ, পাণ্ডবদেরও তাঁহারাই পিতামহ।

ইহার সহিত

ধিক্ তোমার ভাতৃদ্রোহ।

পাণ্ডবের কৌরবের এক পিতামহ

সে কি ভুলে গেলি।

এই অংশের সাদৃশ্য পাওয়া যায়।

দৈবের প্রতি বিশ্বাস ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রের আর একটি বৈশিষ্ট্যরূপে আমরা মূল মহাভারতে লক্ষ্য করি। তাঁহার অনেক উক্তিতে এই বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইয়াছে।

নেহ ক্ষতঃ ! কলহস্তপ্সাতে মাং ন চৈদৈবং প্রতিলোমং ভবিষ্যৎ।

ধাত্রা তু দিষ্টশ্চ বশে কিলেনং সৎসং জগচ্চেষ্টতি ন শ্বতত্ত্বম্।

(সভাপর্ব, ৫৪ অধ্যায়, শ্লোক—২৩)

ধৃতরাষ্ট্র কহিলেন—বিদুর ! দৈব যদি অতিকূল না হয়, তবে কলহ আমাকে সমস্তগু করিতে পারিবে না। দেখ—বিধাতা এই সমগ্র জগৎটাকেই দৈবের অধীন রাখিয়াছেন ; হুতরাং জগৎ দৈব অনুসারেই কাজ করে, স্বাধীনভাবে কাজ করিতে পারে না।

ইহার ক্ষীণ প্রতিধ্বনি রবীন্দ্রনাথের ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রেও পাওয়া যায়,—

এখন তো আর

বিচারের কাল নাই—নাই প্রতিকার,

নাই পথ,—ঘটেছে যা ছিল ঘটবার,

ফলিবে যা ফলিবার আছে।

ধৃতরাষ্ট্র-চরিত্রের স্মৃতি অন্তর্দ্বন্দ্বের রূপায়ণ রবীন্দ্রনাথের অত্যাশ্চর্য মৌলিক সৃষ্টি।

সতী

(২০শে কার্তিক, ১৩০৪)

‘সতী’ কাব্যনাট্যে অতি উচ্চাঙ্গের নাটকীয়ত্ব বর্তমান। সমস্ত ঘটনার অনিবার্য পরিণাম একটি যুদ্ধোত্তর শ্মশানদৃশ্যে কেন্দ্রীভূত করা হইয়াছে। বিপরীতমুখী ভাবের সংঘর্ষে পাত্র-পাত্রীর চিত্ত-দ্বন্দ্ব চরমে উপনীত হইয়া একটা মর্মান্তিক ঘটনায় পরিণতি লাভ করিয়াছে। একটি দৃশ্যই যেন একটা স্বয়ং-সম্পূর্ণ নাটক—একটা বৃহৎ নাটকের ঘনীভূত রূপ। পল্লবিত অভিভাষণ বা দীর্ঘ লিরিক উচ্ছ্বাস ইহাতে অনেকখানি সংযত ও সংহত ; প্রত্যক্ষ উদ্দেশ্যভিমুখী, পরিমিত সংলাপ স্বাভাবিক-

ভাবে ঘটনার গতিকে পরিণামের দিকে টানিয়া লইয়া গিয়াছে। কাব্যনাট্যগুলির মধ্যে নাটকীয় গুণে ‘সতী’ই শ্রেষ্ঠ।

এই নাটকের আখ্যানভাগ একটি মারাঠা গাথা হইতে গৃহীত। বিনায়ক রাও-এর কন্যা অমাবাই-এর বিবাহ ঠিক হইরাছিল জীবাজির সহিত। জীবাজি বিবাহ করিতে যাত্রা করিয়াছে, এমন সময় পথের মধ্যে বিজাপুররাজের এক মুসলমান সভাসদ তাহাকে আক্রমণ করিয়া বন্দী করে এবং তাহারই বরপরিচ্ছদ পরিয়া ও শিবিকায় চড়িয়া, লোকজন ও মশাল লইয়া বিনায়ক রাও-এর বাড়ীতে বিবাহ-সভায় উপস্থিত হয়। এদিকে জীবাজি আসিয়াছে বলিয়া উপস্থিত সকলে উৎফুল্ল হইয়া উঠিল। কিন্তু সেই মুসলমান সভাসদ শিবিকা হইতে বাহির হইয়া বিন্ময়বিমূঢ় কন্যাপক্ষীয়দের মধ্য হইতে ঝড়ের মতো অমাবাইকে হরণ করিয়া লইয়া গেল। তারপর জীবাজি বন্ধনমুক্ত হইয়া আসিয়া উপস্থিত। তখন বিনায়ক রাও, জীবাজি প্রভৃতি সকলে বিবাহের হোমায়ি স্পর্শ করিয়া শপথ করিল যে, এই মুসলমান দস্যকে বধ করিয়া তাহারা এই অপমানের প্রতিশোধ লইবে।

এদিকে অমাবাই তাহার অপহারককে ভালবাসিয়া বিবাহ করিয়াছে এবং তাহার পত্নীত্বের মর্যাদা লইয়া তাহার ঘরে বাস করিতেছে। তাহাদের একটি পুত্রসন্তানও হইয়াছে।

তারপর বহুদিন পরে তাহাদের প্রতিজ্ঞা-পালনের স্বযোগ ঘটিল। ভীষণ নৈশযুদ্ধে বিনায়ক রাও মুসলমানকে পরাজিত করিয়া স্বহস্তে তাহাকে বধ করিয়াছে, জীবাজি সে যুদ্ধে প্রাণত্যাগ করিয়া রণক্ষেত্রে পড়িয়া আছে। এমন সময় যুদ্ধক্ষেত্রে অমাবাই-এর সঙ্গে বিনায়ক রাও-এর দেখা। বিনায়ক অমাকে মুসলমানের গৃহ ছাড়িয়া, পুত্রকেও ছাড়িয়া, গঙ্গাতীরে তীর্থে বাস করিয়া নিত্য গঙ্গাস্নান ও শিবনাম জপের দ্বারা পাপের প্রায়শ্চিত্ত করিতে নির্দেশ দিল। কিন্তু অমাবাই বলিল, সে কোনো পাপ করে নাই, কায়মনোবাক্যে সে পতিসেবা করিয়াছে, সে সতী। এমন সময় অমাবাই-এর মাতা রমাবাই-এর রণক্ষেত্রে প্রবেশ। সে এই কলঙ্ককালি কন্যার সতীত্বাতি রটাইয়া ঢাকিবার ইচ্ছায় বাগ্‌দত্ত স্বামী জীবাজির চিতায় তাহাকে জীবন্ত দগ্ধ করিবার আয়োজন করিল। তখন অসহায় কন্যার প্রতি বিনায়কের স্নেহ ও করুণার আবির্ভাব হইল। সে তাহাকে পুত্রসঙ্গে তাহার নিকট যাইতে বলিল। কিন্তু রমাবাই-এর আদেশে জীবাজির সৈন্তগণ বৃদ্ধ বিনায়ক রাওকে বন্দী করিল এবং বাগ্‌দত্ত পতি জীবাজির চিতায় অমাবাইকে স্থাপন করিয়া উচ্চ বাত্মধনি ও সতীত্বের জয়ধ্বনির মধ্যে তাহাকে পোড়াইয়া মারিল। এই ঘটনাটিই এই কাব্যনাট্যের বিষয়বস্তু।

এই কাব্যনাট্যে একমাত্র বিনায়ক রাও-এর চরিত্রে একটা অন্তর্দ্বন্দ্ব ফুটিয়া উঠিয়াছে। সে দ্বন্দ্ব ধর্মের আদর্শ ও সন্তানস্নেহের মধ্যে। এই ধর্ম সংকীর্ণ, ক্ষুদ্র সমাজধর্ম—একটা সামাজিক সংস্কারমাত্র। এই ক্ষুদ্রধর্মের বশীভূত হইয়া ব্রাহ্মণ-কণ্ঠার হরণকারী যবনকে সে স্বহস্তে হত্যা করিয়াছে, কণ্ঠা যবনই তাহার প্রকৃত স্বামী এবং সে যবনের ধর্মপত্নী বলিয়া বারবার ঘোষণা করিলেও তাহাকে পুত্র ছাড়িয়া, যবন দস্যুর চিন্তা ছাড়িয়া, গঙ্গাতীরে শিবনাম জপের দ্বারা প্রায়শ্চিত্ত করিতে বলিয়াছে। কিন্তু যখন রমাবাই তাহার গর্ভের কলঙ্ক দূর করিবার জন্য অমাবাই-এর বাগদত্ত স্বামী জীবাজির চিতায় তাহাকে পুড়াইয়া মারিতে সংকল্প করিল, তখনই বিনায়কের হৃদয়ের নিত্যসত্যধর্ম—পিতৃধর্ম জাগরিত হইল। সন্তানের হৃদয়ভেদী পরিণাম-চিন্তার নিকর স্নেহের উৎসমুখ খুলিয়া গেল, আচার বা সংস্কারের বন্ধন আর তাহাকে রোধ করিতে পারিল না। সন্তানস্নেহ তখন নিত্যসত্য পিতৃধর্মে রূপান্তরিত হইল এবং সর্বসংস্কারধর্মমুক্ত বিনায়ক তখন শাস্বত পিতৃধর্ম—হৃদয়ধর্মের চরম জয়ঘোষণা করিল।

প্রথমে সমাজ-সংস্কার ও পিতৃস্নেহের সহিত তাহার একটা দ্বন্দ্ব চলিয়াছে। তবে তখনও সংস্কার প্রবল, কেবল কণ্ঠার দুঃখমানিদঙ্ক জীবনকে কেন্দ্র করিয়া একটা সহানুভূতি উৎসারিত হইয়াছে মাত্র। তাই তাহার নিজের সংস্কার-অনুযায়ী যবনের স্মৃতি ও পুত্র ত্যাগ করিয়া প্রায়শ্চিত্ত দ্বারা আবার নির্মল হইয়া পিতার কোলে ফিরিয়া আসিতে বলিতেছে।

অতীত নিমু'জ পবিত্রতা

খৌত ক'রে দিক তোরে। সন্ত শিশুসম

আরবার আয় বৎসে পিতৃকোলে মম

বিস্মৃতি-মাতার গর্ভ হতে। নব দেশে,

নব তরঙ্গিণীতীরে, শুভ্র হাসি হেসে

নবীন কুটিরে মোর জালাবি আলোক

কণ্ঠার কল্যাণ করে।

তারপর রমাবাই যখন জীবাজির চিতায় অমাকে পোড়াইয়া সতী নাম প্রচার করিবার সংকল্প প্রকাশ করিল, তখন সেই সন্তানস্নেহ প্রবল হইয়া সংস্কারকে পরাজিত করিল। বিনায়ক অমাকে তাহার গৃহে ফিরিয়া যাইতে বলিল, সেই সংসারই তাহার পক্ষে তীর্থক্ষেত্র—ধর্মক্ষেত্র। পূর্বে যে কণ্ঠাকে নিঃসঙ্গ অবস্থায় নিত্য গঙ্গান্নান ও জপতপে প্রায়শ্চিত্ত করিতে পরামর্শ দিয়াছিল এবং নিষ্পাপ হইয়া সমাজের বাহিরে দূরদেশে নবশিশুর মত পিতার কাছে থাকিতে বলিয়াছিল,

এখন সেই মত পরিবর্তন করিয়া সে নিজে তাহাকে স্বামীর গৃহে ফিরিতে বলিল
এবং স্বীয় পত্নীকে আমার পক্ষে স্বামি-গৃহে ফিরিবার যৌক্তিকতা দেখাইল,—

যাও বৎসে, যাও ফিরে

তব পুত্র কাছে, তব শোকতপ্ত নীড়ে ।...

বে নব শাখারে

আমাদের বৃক্ষ হতে কঠিন কুঠারে

ছিন্ন করি নিয়ে গেল বনান্তর ছায়ে,

সেথা যদি বিশীর্ণা সে মরিত শুকায়ে

অগ্নিতে দিতাম তারে ; সে যে ফলেফুলে

নব প্রাণে বিকশিত, নব নব মূলে

নূতন মৃত্তিকা ছেয়ে । সেথা তার ক্রীতি,

সেথাকার ধর্ম তার, সেথাকার রীতি ।

অন্তরের ষোণসুত্র ছিঁড়েছে যখন

তোমার নিয়মপাশ নিজীব বন্ধন

ধর্মে বাঁধিছে না তা'রে, বাঁধিতেছে বলে ।

ছেড়ে দাও, ছেড়ে দাও ।—যাও বৎসে চলে,

যাও তব গৃহকর্মে ফিরে—যাও তব

স্নেহকীর্তিজড়িত সংসারে —অভিনব

ধর্মক্ষেত্র নাবে ।

শেষে যখন অবিচলিত-হৃদয় রমাবাই কিছুতেই সংকল্প ত্যাগ করিল না, এবং
জীবাজির সৈন্তগণকে অমাবাইকে বন্দী করিতে আদেশ দিল, তখন ক্ষুদ্র সংস্কারধর্ম
বিনায়কের হৃদয় হইতে একেবারে বিলুপ্ত হইয়া গেল । তখন পিতৃস্নেহ
নিত্য হৃদয়ধর্মে—চিরন্তন মানবধর্মে পরিণত হইল । তখন রুদ্ধ চোখ তাহার
খুলিয়া গিয়াছে—সমস্ত অত্যাচারের বিপক্ষে সে কত্নাকে রক্ষা করিতে
অগ্রসর হইল ।

আয় বৎসে । বুখা আচার বিচার ।

পুত্র লয়ে মোর সাথে আয় মোর মেয়ে

আমার আপন ধন । সমাজের চেয়ে

হৃদয়ের নিত্যধর্ম সত্য চিরদিন ।

পিতৃস্নেহ নির্বিচার বিকারবিহীন

দেবতার বৃষ্টিসম,—আমার কত্নারে

সেই শুভ স্নেহ হতে কে বঞ্চিত পাবে

কোন শাস্ত্র, কোন লোক, কোন সমাজের

মিথ্যা বিধি, তুচ্ছ ভয় ।

কিন্তু শেষমুহুর্তে সে নিজেই বন্দী হইয়া কণ্ঠকে রক্ষা করিতে পারিল না।
ক্ষুদ্র সমাজধর্ম জয়ী হইল—সত্য ধর্ম উপেক্ষিত হইল।

অমাবাই-এর জীবনে কোনো দ্বন্দ্ব নাই। সে যখনকে ভালোবাসিয়া বিবাহ করিয়াছে; প্রেমে জাতিকুল-বিচার নাই, কোনো দ্বিধাদ্বন্দ্ব নাই, হৃদয়ের স্বত-উৎসারিত এই আবেগ। পত্নীভাবে সে স্বামীকে শ্রদ্ধা করিয়াছে, তাহার ভালো-বাসা পাইয়াছে, তাহার সম্মান গর্ভে ধরিয়াছে। সতীধর্ম তাহার বিদ্যুন্মাত্র ক্ষুণ্ণ হয় নাই। যখনকে বিবাহ করায় তাহার জাতি গিয়াছে, ধর্ম গিয়াছে—একথা সে বিশ্বাস করে না। এই সামাজিক সংস্কারের কোনো প্রভাব তাহার উপরে নাই। প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত এ-কথা সে পিতাকে বুঝাইয়াছে, মাতাকে বুঝাইয়াছে, আচার-ধর্মমোহগ্রস্ত মাতাকে ধিকার দিয়াছে, অন্তায়ভাবে পরপুরুষের চিতায় তাহাকে পুড়াইবার সিদ্ধান্তে বিধাতার ত্রায়দণ্ড মাতার শিরে বজ্রাঘাত হালুক বলিয়া সে ভগবানের নিকট প্রার্থনা করিয়াছে।

সে পিতাকে বলিয়াছে,—

তব ধর্ম কাছে

পতিত হয়েছি, তবু মম ধর্ম আছে

সমুজ্জ্বল। পত্নী আমি, নহি সেবাদাসী।

বরমাল্যে বরেছিছু তাঁরে ভালোবাসি

শ্রদ্ধাভরে; ধরেছিছু পতির সম্মান

গর্ভে মোর,—বলে করি নাই আত্মদান।...

হৃদয় অর্পণ

করেছিছু বীরপদে। যখন ত্রাণ

সে ভেদ কাহার ভেদ। ধর্মের সে নয়।

অন্তরের অন্তর্ধামী যেথা জেগে! রয়

সেথায় সমান দোহে।

মাতা য়েচ্ছ মুসলমানকে পতি বলায় বিক্রপ করিলে সে গর্বোন্নত শিরে বলিয়াছে,—

উচ্চ বিপ্রকূলে জন্মি তবুও যবনে

ঘৃণা করি নাই আমি, কায়বাক্যমনে

পূজিয়াছি পতি বলি; মোরে করে ঘৃণা

এমন সতী কে আছে। নহি আমি হীনা

জননী, তোমার চেয়ে,—হবে মোর গতি

সতীস্বর্গলোকে।

মাতার নির্মম সংকল্পে সে বলিয়াছে,—

ছাড়ো লোকলাজ

লোকখ্যাতি,—হে জননী এ নহে সমাজ,

এ মহাশ্মশানভূমি। হেথা পুণ্যপাপ

লোকের মুখের বাক্যে করিয়ো না মাপ,—

সত্যেরে প্রত্যক্ষ করো মৃত্যুর আলোকে।

সত্যী আমি। যুগা যদি করে মোরে লোকে

তবু সত্যী আমি। পরপুরুষের সনে

মাতা হয়ে বাঁধে যদি মৃত্যুর মিলনে

নির্দোষ কস্তারে—লোকে তোরে ধ্বংস ক'বে—

কিস্ত মাতঃ নিত্যকাল অপরাধী র'বে

শ্মশানের অধীশ্বর পদে।

মাতার সংকল্প অচল, অটল, নিদারুণ দেখিয়া শেষমুহূর্তে সে ভগবানের কাছে
শ্রায়-বিচার চাহিয়াছে,—

জাগো, জাগো, জাগো ধর্মরাজ।

শ্মশানের অধীশ্বর, জাগো তুমি আজ।

হেরো তব মহারাজ্যে করিছে উৎপাত

ক্ষুদ্র শত্রু,—জাগো, তারে করো বজ্রাঘাত

দেবদেব। তব নিত্যধর্মে করো জয়ী

ক্ষুদ্র ধর্ম হতে।

অমাবাই সত্যধর্মের তুল্যদণ্ডে তাহার নিজের সমস্ত আচরণ মাপ করিয়াছে,
তাহাতে বিদ্রুমাত্র দোষ সে দেখে নাই। তাই তাহার কার্ষে সে লজ্জিত নয়,
অনুতপ্ত নয়, পিতামাতার ক্ষুদ্র সমাজধর্মের ব্যাখ্যায়, তাহাদের হুঃখ-লজ্জায় সে
বিচলিত হয় নাই। অপরিবর্তনীয়, অনমনীয় শ্রায়বুদ্ধি ও নিষ্পাপ বিবেক-চেতনা
তাহার চরিত্রে আগাগোড়া একটা অসাধারণ দীপ্তি দান করিয়াছে।

রমাবাই বিচার-বিবেকহীন, অবিচলিত সংস্কারধর্মের প্রতীক। সংস্কার তাহার
জীবনে এমন বন্ধমূল যে, উহার প্রভাবে হৃদয়ের স্বাভাবিক ধর্ম, বিচার-বুদ্ধি সব
মৃত। সংস্কার, প্রথা ও লোকমতই তাহার জীবনে সত্য। তাহার রক্ষার জন্ত সে
যে-কোনো উপায় অবলম্বন করিতে কুণ্ঠিত নয়। লোকে কণ্ঠার বিধর্মী-বিবাহে
মাতার সত্যীত্ব সম্বন্ধে সন্দেহান হইতে পারে মনে করিয়া সে বাগ্‌দত্ত পতির সহিত
তাহাকে একচিভায় পুড়াইয়া সত্যখ্যাতি রটাইয়া দিবে। সন্তান-স্নেহ ও হৃদয়ের
উপরে তাহার লোকনিন্দার ভয় ও লোকখ্যাতির আগ্রহ। সমাজবিধি ও লোক-

মতই তাহার ভালোমন্দের মাপকাঠি,—বিচারহীন, বিবেকহীনভাবে উহাই পালন করা তাহার ধর্মের আদর্শ। তাই সে বলিয়াছে,—

কঙ্কার কুয়শে

মাতার সতীত্বে বেন কলঙ্ক পরশে।

অনলে অঙ্গারসম সে কলঙ্ককালি

তুলিব উজ্জ্বল করি চিত্তানল জ্বালি।

সতীথ্যাতি রটাইব ছুহিতার নামে,

সতীমঠ উঠাইব এ শ্মশান ধামে

কঙ্কার ভস্মের 'পরে।

কঙ্কা অমাবাই যেমন সত্যধর্মে স্থির-বিশ্বাসী, মাতা রমাবাই তেমনি ক্ষুদ্র সমাজধর্মে অবিচল-বিশ্বাসী। দুইটি নারীচরিত্রের মধ্যেই কোনো দ্বন্দ্ব নাই। উভয়েই নিজ নিজ বিশ্বাসের দুর্ভেজ পাষণপ্রাচীরে সুরক্ষিত।

গাঙ্গারীর মতো অমাবাই সত্য ও গ্রায়ধর্মের প্রতীক। গাঙ্গারী যেমন ধৃতরাষ্ট্রের কাছে, অমাবাই তেমনি পিতামাতার কাছে ক্রমাগত দৃঢ় ও উচ্চকণ্ঠে সত্য ও গ্রায়ধর্মের আবেদন জানাইয়াছে।

রমাবাই সামাজিক ও লৌকিক সংস্কার বা সমাজধর্মকে সবলে আঁকড়াইয়া ধরিয়া আছে। কোনো প্রতিকূল শক্তি তাহাকে বিচলিত করিতে পারে নাই। সে তাহার সমাজধর্মপালনে স্থিরসংকল্প এবং কঠিন ও নির্মম কার্যসাধনেও পরাজুখ নয়। এদিক দিয়া তাহার চরিত্রে গাঙ্গারী বা অমাবাই-এর মতো একটা দৃঢ়তা আছে। বরং তাহার দৃঢ়তা একেবারে পাথরের মতো নিরেট ও অচল। সংস্কার বা প্রথা যুক্তিবিচারের ধার ধারে না, তাই তাহার প্রতি নিষ্ঠা হয় অন্ধ, বিবেকহীন, নিষ্ঠুর ও আবেগময়। রমাবাই-এর চরিত্রের এই অন্ধনিষ্ঠা একটা উৎকট, হৃদয়হীন রূপ লইয়া ফুটিয়া উঠিয়াছে।

ধৃতরাষ্ট্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব কেন্দ্রীভূত হইয়াছিল সত্যধর্ম ও পুত্রস্নেহের মধ্যে। তাহাতে পুত্রস্নেহই জয়লাভ করিয়াছিল—সত্যধর্মের মর্যাদা রক্ষিত হয় নাই। বিনায়কের হৃদয়ে দ্বন্দ্ব আসিয়াছিল সামাজিক প্রথা বা ক্ষুদ্রসমাজধর্ম ও সন্তান-বাৎসল্যের মধ্যে। এই ধর্ম মিথ্যা বা ছদ্ম ধর্ম। সন্তান-বাৎসল্য এই ক্ষুদ্র ধর্মকে ধ্বংস করিয়া বৃহৎ সত্যধর্মের দ্বারে তাহাকে পৌছাইয়া দিল। বরং সন্তান-বাৎসল্যই রূপান্তরিত হইয়া গেল সত্য পিতৃধর্মে, হৃদয়ধর্মে—নিত্য সত্যধর্মে। কিন্তু ধৃতরাষ্ট্রের পক্ষে এই সন্তানবাৎসল্য সত্য ও গ্রায়ধর্ম হইতে বিচ্যুত হইয়া ক্ষুদ্র, সংকীর্ণ অন্ধ পিতৃধর্মে পরিণত হইয়া রহিল। বিনায়ককে এই সন্তানবাৎসল্য সংস্কারধর্মের উর্ধ্বে উঠাইয়া নিত্যধর্মের মন্দিরে

হইয়া গেল, আর ধৃতরাষ্ট্রকে এই সন্তানবাৎসল্য সত্য ও ত্রায়ধর্মকে পদদলিত করিয়া সংকীর্ণ স্বার্থপরতার অন্ধকূপে নিক্ষেপ করিল। এক সন্তানবাৎসল্যই উভয়ের জীবনে বিপরীতভাবে ক্রিয়া করিল।

নরকবাস

(৭ই অগ্রহায়ণ, ১৩০৪)

'নরকবাস' কাব্যনাট্যটি মহাভারতের একটি উপাখ্যানের উপর গড়িয়া তোলা হইয়াছে। মূল মহাভারতের উদ্যোগ-পর্বে একশত-পাঁচ অধ্যায়ে সোমক রাজার কাহিনী বর্ণিত আছে। কাহিনীটি এইরূপ,—

‘লোমশ বলিলেন—‘রাজা যুধিষ্ঠির! ‘সোমক’-নামে এক ধার্মিক রাজা ছিলেন এবং তাঁহার যোগ্য একশত ভাৰ্য্য ছিল।

কিন্তু সেই রাজা বিশেষ চেষ্টা করিয়াও বহুকালেও সেই ভাৰ্য্যাদের গর্ভে কোন পুত্র লাভ করেন নাই।

ক্রমে তিনি বৃদ্ধ হইয়াও যত্নপূর্বক চেষ্টা কারতে লাগিলে, সেই একশত জ্যৈষ্ঠ মধ্যে ‘জন্ত’-নামে একটা পুত্র জন্মিল।

নরনাথ! মাতারা সকলেই কামভোগ পিছনে রাখিয়া সর্বদাই সেই বালকটীকে পরিবেষ্টন করিয়া বসিয়া থাকিতেন।

তাহার পর কোন সময়ে একটা পিপীলিকা সেই জন্তুর নিত্যদেশ দংশন করিল; তখন সেই যাতনায় সেই বালক আতর্জনাদ করিয়া উঠিল।

তদনন্তর সেই মাতারা সকলেই অত্যন্ত দুঃখিত হইয়া, জন্তকে পরিবেষ্টন করিয়া, সম্মিলিতভাবে রোদন করিয়া উঠিলেন; তাহাতে সেই শব্দ তুমুল হইয়া পড়িল।

সুতরাং মন্ত্রিসভার মধ্যে যাজকের সহিত উপবিষ্ট সেই রাজা তৎক্ষণাৎ সেই শব্দ শুনিতে পাইলেন।

তাহার পর ‘এটা কি’ ইহা জানিবার জন্ত রাজা একজন দৌবারিককে পাঠাইয়া দিলেন; সেই দৌবারিক জানিয়া আসিয়া রাজার নিকট পুত্রের বিষয় যথাবৎ বৃত্তান্ত বলিল।

তখন অরিন্দম সোমক রাজা সত্ত্বর উঠিয়া মন্ত্রিগণের সহিত অন্তঃপুরে প্রবেশ করিয়া পুত্রকে আশ্বস্ত করিলেন।

যুধিষ্ঠির! তাহার পর সোমক রাজা সেই পুত্রকে সান্না করিয়া, অন্তঃপুর হইতে নির্গত হইয়া আসিয়া ঋত্বিক্ ও মন্ত্রিবর্গের সহিত উপবেশন করিলেন।

সোমক বলিলেন—‘পুত্র না হওয়া বরং ভাল ; কিন্তু একটীমাত্র পুত্র হওয়াকে আমি ধিকার দি। কারণ, প্রাণিগণের সর্বদাই পীড়া হওয়া সম্ভব বলিয়া একটীমাত্র পুত্র কেবল উদ্বেগেরই বিষয়।

হে প্রভাবনস্পন্ন ব্রাহ্মণ ! আমি পুত্রার্থী হইয়া বশেষ পরীক্ষা করিয়া নিজের যোগ্য এই একশত ভাষা গ্রহণ করিলাম ; কিন্তু তাহাদের সন্তানই হইল না ! তা’র পর সকল ভাষাই পুত্রের জন্ত যত্নপরায়ণ হইলে, ‘জন্ত’-নামে আমার এই একটীমাত্র পুত্র কোন প্রকারে উৎপন্ন হইল। ইহা অপেক্ষা দুঃখের বিষয় কি আছে ?

ব্রাহ্মণশ্রেষ্ঠ ! আমার ও আমার ভাষাগণের যৌবনবয়স অতীত হইয়া গিয়াছে। স্মৃতরাং আমার ও তাহাদের প্রাণগুলি সমানভাবে এই একটী পুত্রেরই অধীন হইয়া পড়িয়াছে।

অতএব বৃহৎ বা ক্ষুদ্র এবং স্কর বা দুষ্কর যে কর্মদ্বারা আমার একশত পুত্র হইতে পারে, তেমন কর্ম করা সম্ভব হয় কি ?’

যাজক বলিলেন—‘মহারাজ ! এরূপ কর্ম আছে, বাহাতে একশত পুত্র হইতে পারে, আপনি যদি তাহা করিতে সমর্থ হন, তবে বলিব’।

সোমক বলিলেন—‘কর্তব্যই হউক বা অকর্তব্যই হউক, বাহাতে একশত পুত্র হইতে পারে, তাহা আমি করিয়া ফেলিয়াছি বলিয়াই আপনি মনে করুন ; আপনি আমার নিকট তাহা বলুন।’

যাজক বলিলেন—‘রাজা ! আমি যজ্ঞ আরম্ভ করিলে, আপনি তাহাতে আপনার পুত্র জন্তদ্বারা হোম করিবেন ; তাহা হইলেই অচিরকাল মধ্যে আপনার হৃন্দর একশত পুত্র হইবে।

জন্তর বসা দ্বারা হোম করিতে লাগিলে, সেই ধূম আত্মাণ করিয়াই সেই মাতৃগণ আপনার অতিবলবান্ শতপুত্র উৎপাদন করিবেন।

এবং আপনার পুত্র জন্ত সেই ভাষার গর্ভেই আবার উৎপন্ন হইবে ; (তবে একটুকু বিশেষ হইবে যে,) উহার বামপার্শ্বে একটী স্বর্ণচিহ্ন হইবে।’

সোমক বলিলেন—‘ব্রাহ্মণ ! যে যে কার্য যে যে ভাবে করিতে হয়, সেই সেই কার্য সেই সেই ভাবেই করুন ; আমি শতপুত্র কামনাবশতঃ আপনার বাক্যানুসারে সমস্তই করিব।’

লোমশ বলিলেন—‘তাহার পর যাজক জন্তনামক সেই পুত্রদ্বারা সোমক-রাজাকে যজ্ঞ করাইতে আরম্ভ করিলেন। তখন ‘হাস্য আমরা হত হইলাম’ এইরূপ আর্তনাদ করিতে থাকিয়া, তীব্রশোকে আকুল হইয়া করুণস্বরে রোদন

করিতে থাকিয়া, সেই বালকটীর দক্ষিণহস্ত ধারণ করিয়া, দয়াদ্রিচিত্ত মাতারা তাহাকে আকর্ষণ করিতে লাগিলেন।

যাজকও বালকটীর বামহস্ত ধারণ করিয়া আকর্ষণ করিতে থাকিলেন। তাহার পর যাজক, কুররীপক্ষীগণের গ্রায় আর্তনাদকারিণী জননীগণের হস্ত হইতে সেই পুত্রটিকে নিয়া ছেদন করিয়া, তাহার বসাদ্বারা যথাবিধানে হোম করিতে লাগিলেন। ককনন্দন! বসাদ্বারা হোম করিতে লাগিলে, তাহার গন্ধ আশ্রাণ করিয়া অত্যন্ত শোকার্ত হইয়া জননীরা তৎক্ষণাৎ ভূতলে পতিত হইলেন; তাহার পর তাঁহারা সকলেই গর্ভ ধারণ করিলেন।

নরনাথ ভরতনন্দন! তাহার পর দশম মাসে একশত ভাধা হইতে সোমক-রাজার পূর্ণ একশত পুত্র জন্মিল।

রাজা! তাহাদের মধ্যে জন্তু তাহার ভূতপূর্ব জননীর গর্ভেই জ্যেষ্ঠ হইয়া জন্মিল এবং সেই অপর রাজমহিষীদের প্রিয় হইল; কিন্তু তাঁহাদের নিজ নিজ পুত্রেরাও তেমন প্রিয় হইল না।

এবং জন্তুর বামপার্শ্বে সেই স্বর্ণচিহ্নও ছিল, আর সে, সেই একশত পুত্রের মধ্যে গুণেও শ্রেষ্ঠ হইয়াছিল।

তাহার পর সোমক-রাজার সেই যাজক পরলোকে গমন করিলেন; তৎপরে কিছু কাল অতীত হইলে সোমকও লোকান্তরে গেলেন।

তদনন্তর সোমক-রাজা সেই যাজককে ঘোর নরক ভোগ করিতে দেখিলেন; তখন তিনি তাহাকে জিজ্ঞাসা করিলেন—‘ব্রাহ্মণ! আপনি নরকভোগ করিতেছেন কেন?’

তাহার পর নরকভোগকারী সেই যাজক রাজাকে বলিলেন—‘রাজা! আমি আপনাকে যে যজ্ঞ করাইয়াছিলাম, তাহারই এই ফল ভোগ করিতেছি।’

ইহা শুনিয়া রাজর্ষি সোমক ধর্মরাজকে (যমকে) বলিলেন—‘আমি উহার প্রতিনিধিরূপে নরকে প্রবেশ করিব; আপনি আমার যাজককে মুক্ত করুন। কারণ, ঐ মহাত্মা আমার জন্তই নরক ভোগ করিতেছেন।’

ধর্মরাজ বলিলেন—‘রাজা! অতুল লোক কখনও অতুল পাপের ফল ভোগ করে না। আপনার এই সকল (স্বর্গলাভ) ফল দেখা যাইতেছে।’

সোমক বলিলেন—‘ধর্মরাজ! এই বেদবক্তা যাজক ব্যতীত আমি পুণ্যলোক কামনা করি না। সুতরাং আমি উহার সহিতই স্বর্গে বা নরকে বাস করিতে ইচ্ছা করি। কারণ, আমি কর্মদ্বারা উহার সহিত তুল্য। অতএব দেব! এই পুণ্য-পাপের ফলও আমাদের উভয়েরই সমান হউক।’

ধর্মরাজ বলিলেন—‘রাজা! আপনার যদি এমনই ইচ্ছা হইয়া থাকে, তবে আপনি ইহার সহিত মিলিত হইয়া প্রথমে এক সময়েই এই পাপের ফল ভোগ করুন, পরে আবার ইহার সহিতই সদগতি লাভ করিবেন।’

লোমশ কহিলেন—‘পদ্বনয়ন সোমক-রাজা সেইভাবেই সমস্ত করিলেন; তাহাতে পাপক্ষয় হওয়ায় ঋত্বিকের সহিতই নরক হইতে মুক্ত হইলেন।’

রাজা! তাহার পর গুরুপ্রিয় সোমক-রাজা সেই যাজক ব্রাহ্মণের সহিতই আপন কর্মনির্জিত সমস্ত শুভলোক লাভ করিলেন।’

(হরিদাস দ্বিদ্ধান্তবাগীশের অনুবাদ, শ্লোক ১—৪০)

এই কাহিনীকে রবীন্দ্রনাথ নাটকীয় প্রয়োজনে ও ধর্মের আদর্শ রূপায়িত করিবার জন্ত একটু রূপান্তরিত করিয়াছেন। মূলে রাজা সোমকের চরিত্রে কোনো দ্বন্দ্ব নাই, জটিলতা নাই। শতপুত্রনাভের জন্ত বিচারবুদ্ধি প্রয়োগ করিয়া ধীর-চিত্তে তিনি ছেলেকে যজ্ঞে আহ্বিত দিয়াছেন, তারপর শতপুত্র লাভ করিয়াছেন এবং আহুতিস্বরূপ প্রদত্ত ছেলেটিকেও ফিরিয়া পাইয়াছেন। ইহার মধ্যে চিত্তের অন্তর্বিरोধ নাই বা বিভিন্নমুখী অহুভূতি নাই। রবীন্দ্রনাথের সোমকচরিত্রে দ্বন্দ্ব কেন্দ্রীভূত হইয়াছে ক্ষত্রিয়ের প্রতিজ্ঞাপালন ও পিতার কর্তব্য বা পিতৃস্নেহের মধ্যে। প্রতিজ্ঞা পালন করিতে গিয়া তিনি নিরপরাধ শিশুপুত্রকে অগ্নিতে নিক্ষেপ করিয়াছেন। সারাজীবন ধরিয়া এই অসহায় শিশুর জন্ত বেদনার তুষানলে তিনি দগ্ধ হইয়াছেন; তাহার সমস্ত মর্তজীবনটাই যেন একটা নীরব ট্র্যাজেডি। জীবিতকালে অন্তর্দ্বন্দ্বে ক্ষতবিক্ষত এই রাজা মৃত্যুর পর নিজেকে পাপী মনে করিয়া স্বেচ্ছাপ্রার্থিত নরক ভোগ করিয়াছেন। ধর্মাদর্শের দিক দিয়া বলিতে গেলে রাজা ক্ষত্রিয়-ধর্মের যুগকাষ্ঠে মানুষের হৃদয়ধর্ম, রাজধর্ম, পিতৃধর্ম বলি দিয়াছেন। এক অসহায় শিশুকে অগ্নিতে নিক্ষেপ করার বীভৎসতা মানুষের চিরন্তন চিত্তধর্মের বিরোধী, রাজার ধর্ম তাহার উচ্চ-নীচ, ক্ষুদ্র-বৃহৎ সকল প্রজার উপর শ্রায়বিচার করা ও তাহাদের রক্ষা করা, পিতার ধর্ম তাহার শিশুসন্তানকে রক্ষা করা। যে ক্ষত্রিয়-ধর্মকে রক্ষা করিতে তিনি এই সব ধর্মকে ত্যাগ করিয়াছেন, তাহাতো নিত্য সত্যধর্ম নয়, তাহা ছদ্ম বা ক্ষুদ্র, খণ্ড ক্ষত্রিয়ধর্ম, নিত্য সত্যধর্মের মূলনীতির উপর তাহা প্রতিষ্ঠিত নয়। কারণ, প্রকৃত ধর্ম সকল ধর্মের সামঞ্জস্যের উপর প্রতিষ্ঠিত। এই ক্ষত্রিয়ধর্ম একটা অহঙ্কারভূষ্টি ও কর্তব্যের ত্রুটি-ক্ষালনের উপায়স্বরূপ। ইহাতে মানুষের সকল ক্ষেত্রে কর্তব্যের বা ধর্মরক্ষার সামঞ্জস্যের ভিত্তি নাই, ইহা অপূর্ণ ক্ষত্রিয়-দন্ডের নামান্তরমাত্র। মূলে এই ক্ষুদ্র ধর্মের সহিত নিত্য সত্য-

ধর্মের বিরোধই সোমকের চরিত্রে প্রতিফলিত। এই পরিপূর্ণ, সর্বাঙ্গীণ শাস্ত
ধর্মকে উপেক্ষা করাতেই তাঁহার অন্তরের এই বেদনা—ইহাতেই তাঁহার পাপস্রষ্টি—
ইহাতেই জীবনে-মরণে নরক যন্ত্রণা-ভোগ।

কবি শিশুপুত্রের উপর সোমকের আসক্তির অপূর্ব কাব্যসমৃদ্ধ বর্ণনা
দিয়াছেন,—

সমস্ত সংসার-দিক্‌-মখিত অমৃত
ছিল সে আমার শিশু। মোর বৃত্ত ভরি
একটি সে খেতপদ্ম, সম্পূর্ণ আবার
ছিল সে জীবন মোর। আমার হৃদয়
ছিল তার মুখ-’পরে—হৃৎ যথা রয়
ধরণীর পানে চেয়ে। হিমবিন্দুটিরে
পদ্মপত্র যত ভয়ে ধরে রাখে শিরে
সেই মতো রেখেছিলু তারে। হৃকঠোর
ক্ষাত্রধর্ম রাজধর্ম মেহ-পানে মোর
চাহিত সরোষচক্ষে ; দেবী বহুধরা
অবহেলা-অবমানে হইত কাতরা,
রাজলক্ষ্মী হোত লজ্জামুখী।

বৃহৎ সত্যধর্ম উপেক্ষা করিয়া ক্ষুদ্র, খণ্ড ধর্ম-পালনের জগৎ এহেন শিশুপুত্রকে
রাজা হত্যা করিয়াছেন,—

মত্ত হয়ে ক্ষাত্র-অহংকারে
নিজ কর্তব্যের ত্রুটি করিতে ক্ষালন
নিষ্পাপ শিশুরে মোর করেছি অর্পণ
হতাশনে, পিতা হয়ে। বীর্য আপনার
নিম্নকসমাজ-মাঝে করিতে প্রচার
নরধর্ম রাজধর্ম পিতৃধর্ম হায়
অনলে করেছি ভস্ম।

সারা জীবন অহুতাপের অনির্বাণ আগুনে দগ্ধ হইয়াও এ পাপ যায় নাই, মৃত্যুর
পরে নরকের আগুনেও এ পাপের প্রায়শ্চিত্ত হইবে না।

সে পাপ-জ্বালায়

জলিয়াছি আমরণ,—এখনো সে তাপ
অন্তরে দিতেছে দাগি নিত্য অভিশাপ।

সুতরাং তাঁহার জগৎ স্বর্গের ব্যবস্থা ত্রায়বিচারহীন, অর্থহীন,—

আমি বাব স্বর্গদ্বারে !

দেবতা ভুলিতে পারে এ পাপ আমার—

আমি কি ভুলিতে পারি সে দৃষ্টি তাহার,

সে অস্তিম অভিমান । দক্ষ হব আমি

নরক-অনলমাঝে নিত্য দিনযামী,

তবু বৎস, সেই নিমিষের বাধা,

আচক্ষিত বহিদাহে ভীত কাতরতা

পিছু-মুখপানে চেয়ে,—পরম বিশ্বাস

চকিতে হইয়া ভঙ্গ মহা নিরাশাস

ভায় নাহি হবে পরিশোধ ।

তাই তাঁহার পাপের সহকর্মী ঋত্বিকের সহিত তিনি নরকভোগ করিতে প্রস্তুত ।
সোমকের চরিত্র উচ্চ ত্রায়বোধ, অপরিসীম মহত্ব ও দুঃখের তপশ্চায় আমাদের
শ্রদ্ধা আকর্ষণ করে । প্রেতগণ পর্বন্ত তাঁহাকে এই মহত্ব ও ত্যাগে অভিনন্দন
করিয়াছে,—

জয় জয় মহারাজ, পুণ্যফলভাগী,

নিষ্পাপ নরকবাসী, হে মহা বৈরাগি,

পাপীর অন্তরে করো গৌরব সঞ্চার

তব সহবাসে । করো নরক উদ্ধার ।

ঋত্বিক অনড় শাস্ত্রধর্মের মূর্তিমান প্রকাশ । শাস্ত্রের বিধি বা অহুষ্ঠানই তাহার
জীবনে একমাত্র সত্য—উহাই তাহার জীবনের নিয়ামক শক্তি । বিচার-বিতর্ক,
জিজ্ঞাসা-সন্দেহের কোনো স্থান তাহার মনে নাই—স্বকুমার চিত্তবৃত্তির প্রেরণা
বা বিবেকের দংশন সে অনুভব করে না । ঋত্বিকের ধর্ম ক্ষুদ্র, খণ্ড, ছদ্ম শাস্ত্রধর্ম,
ইহা হৃদয়ধর্ম, ত্রায়ধর্ম হইতে বিচ্যুত, ইহা সর্বাদীপ, পরিপূর্ণ ধর্ম নয় । ইহা শাস্ত্র-
তন্ত্র । জীবনে সে অহুশোচনা করে নাই—রাজার নৃশংস শিশুহত্যায় সে সাগ্রহে
ঘাতকের কাজ করিয়াছে । ‘বিসর্জন’ নাটকের রঘুপতির মত সে শাস্ত্রধর্মের
পূজারী বটে, কিন্তু রঘুপতির মতো তাহার ব্যক্তিগত দম্ভ নাই, সে নির্ব্যক্তিকভাবে,
নির্বিকারভাবে, অবিচলিত বিশ্বাসের সহিত শাস্ত্রের বিধান পালন করিয়াছে ।
অহুশোচনার কোনো আশ্রয় তাহার অন্তরে জ্বলে নাই । সে তো যজ্ঞমানের
জগৎ শাস্ত্রবিধি অহুসারে ক্রিয়া করিয়াছে, ফল তো যজ্ঞমানই ভোগ করিয়াছে,

তাহার নরক ও রাজার স্বর্গবাসের ব্যবস্থা দেখিয়া রাজার প্রতি তাহার প্রবল ঈর্ষা হইয়াছে। তাই যখন ধর্মরাজ বলিল,—

যে ব্রাহ্মণ

বিনা চিন্ত-পরিচাপে পরপুত্রধন
স্নেহবন্ধ হতে ছিঁড়ি করেছে বিনাশ
শাস্ত্রজ্ঞান-অভিমানে, তারি হেথা বাস
সমুচিত।

তখন ঋত্বিক্ সোমককে বলিতেছে,—

যেয়ো না, যেয়ো না তুমি চলে,
মহারাজ। সর্পশীর্ষ তীত্র ঈর্ষানলে
আমারে ফেলিয়া রাখি যেয়ো না, যেয়ো না
একাকী অমরলোকে। নূতন বেদনা
বাড়ায়ে না বেদনায় তীত্র দুর্বিদহ,
সৃজিয়ো না দ্বিতীয় নরক। রহো রহো
মহারাজ, রহো হেথা।

এই দ্বিতীয়, নরক ঈর্ষার নরক। ঋত্বিক্ তো অস্ত্রস্বরূপ—যে সেই অস্ত্র লইয়া বধকার্য সম্পাদন করিল, তাহার পক্ষে স্বর্গবাসের বিধান, আর যে কেবল উপায়মাত্র, সে গেল নরকে?

রবীন্দ্রনাথ ইহার কারণ নির্দেশ করিয়াছেন রাজার প্রতি যমের উক্তিতে,—

করিয়াছ প্রায়শ্চিত্ত তার
অস্ত্র-নরকানলে। সে পাপের ভার
ভগ্ন হয়ে ক্ষয় হয়ে গেছে।

ঋত্বিকের অকুতাপ হয় নাই বলিয়া পাপক্ষয় হয় নাই। তাই তাহার নরকবাস। অকুতাপ মানুষের হৃদয়ধর্মের একটা অভিব্যক্তি, ইহার সুরণে বিকৃত শাস্ত্রধর্মপালনের দোষক্ষালন হয়, কারণ অকুতাপ তো প্রায়শ্চিত্তই বটে। ইহাই রবীন্দ্রনাথের ইঙ্গিত।

মূল মহাভারতের উপাখ্যানে ঋত্বিকের নরকবাস কিন্তু একটা সমস্তার সৃষ্টি করিয়াছে। বেদ-পুরাণ প্রভৃতিতে নানা যজ্ঞের উল্লেখ আছে, তাহাতে ঘৃত হইতে আরম্ভ করিয়া জীবজন্তু মানুষ প্রভৃতিকে আহুতি প্রদানের কথা আছে। যজ্ঞে এই সব আহুতিদান তৎকালীন প্রচলিত ধর্মালুষ্ঠানের একটি বিশেষ অঙ্গ ছিল। মহাভারতকার সেকালের শাস্ত্রবিহিত কর্মকে কেন পাপকার্য আখ্যা দিলেন তাহা

সহজবোধ্য নয়। টীকাকারগণের নিকটও এই বিষয়টি একটি সমস্তার সৃষ্টি করিয়াছে।

“স বরুণং রাজানমুপসসার পুত্রো মে জায়তাং তেন ত্বা যজ্ঞে” ইতি বহুচ-
ব্রাহ্মণেন যজ্ঞে পুত্রবধবিধানাং কথমত্র পাপম্, পাপাভাবে চ কথং নরকভোগঃ—”

বহুচব্রাহ্মণের (ঋগ্বেদীয় ব্রাহ্মণ) ঐ বচন অনুসারে যজ্ঞে পুত্রবধে কোনো
পাপ নাই, পাপ না থাকিলে আবার নরকভোগ কিসের?

তারপর “মা হিংস্রাং সর্বা ভূতানি” এই প্রতিবচনের দ্বারা হিংস্রামাত্রই পাপ
বলিয়া বোধহয় পাপ হইয়াছে, এইরূপ তাঁহারা অনুমান করেন। তবুও তাঁহাদের
জিজ্ঞাসা—শাস্ত্রানুসারে বৈধহিংসায় তো পাপ নাই, তবে এটা কেন পাপ?

“বৈধহিংস্রাং যং পাপাভাবো দর্শিতস্তচ্চিন্ত্যম্”—ইহা একটি চিন্তনীয় বিষয়
বটে। নীলকণ্ঠ এই পুত্রহত্যা শাস্ত্রবিরুদ্ধ নয় বলিয়াছেন, আবার এই বৈদিক
গ্রন্থকে তান্ত্রিক ‘অভিচার’-কর্মের সমশ্রেণী ধরিয়া পাপ বলিয়া মনে করিয়াছেন।
আর এইরূপ পাপ কেবল যাজকেরই হয়, তিনি খারাপ পথটা দেখাইয়া দেন
বলিয়া,—‘অভিচার-পাপং কুমার্গোপদেষ্টৃষু যাজকেষেব।’ মোটের উপর, এই
পাপভোগপ্রশ্নের সন্তোষজনক উত্তর কেহই দিতে পারেন নাই।

ধর্মের সহিত হিংসার সম্বন্ধ নাই, এই সর্বজনীন নীতি রবীন্দ্র-মানসের বদ্ধমূল
ধারণা। হিংসা হৃদয়ধর্মকে উপেক্ষা করে, ধর্মপালনের উপযুক্ত চিত্তবৃত্তির ক্ষুরণে
বাধা দেয়, প্রেম ও প্রীতি ধ্বংস করে। ইহা ধর্মের একটা হৃদয়হীন বাহ্য
অনুষ্ঠানমাত্র। প্রকৃত ধর্মের ইহা বিরোধী। রবীন্দ্রনাথের ‘বিসর্জন’ নাটকের
সংঘাতের ইহাই বীজ।

নরকের পরিকল্পনাতে একটু বৈশিষ্ট্য আছে। স্বর্গের পথের ধারে ইহা এক
অন্ধকারময় বিষাদলোক। আমাদের পুরাণাদিতে নরকের যে বর্ণনা আছে
তাহার সহিত ইহার মিল নাই।

নিখিলের অশ্রু ঘেন করেছে স্বজন
বাষ্প হয়ে এই মহা অন্ধকার লোক,—
সুখচন্দ্রভারাহীন ঘনীভূত শোক
নিঃশব্দে রয়েছে চাপি দুঃস্বপ্ন মতন
নভগূল।...

স্বর্গের পথের পার্শ্বে এ বিষাদলোক,
এ নরকপুরী। নিত্য নন্দন-আলোক
দূর হতে দেখা যায়,—স্বর্গযাত্রিগণে
অহোরাত্রি চলিয়াছে, রথচক্রঘনে

নিজাতন্ত্রা দূর করি ঈর্ষা-জর্জরিত
আমাদের নেত্র হতে । নিঃশব্দ মর্মরিত
ধরণীর বনভূমি,—সপ্ত পারাবার
চিরদিন করে গান—কলধ্বনি তার
হেথা হতে শুনা যায় ।

মিষ্টনের নরকের কল্পনা ইহা অপেক্ষা অধিক ভীষণ ও যন্ত্রণাদায়ক,—

A dungeon horrible, on all sides round,
As one great furnace flamed ; yet from those flames
No light, but rather darkness visible
Served only to discover sights of woe.
Regions of sorrow, doleful shades, where peace
And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all ; but torture without end
Still urges, and a fiery deluge, fed
With ever-burning sulphur unconsumed.

কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ

(রচিত ১৫ই ফাল্গুন, ১৩০৬)

‘কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ’ ও ‘গান্ধারীর আবেদন’ রবীন্দ্রনাথের বহু-পঠিত ও বহু-প্রশংসিত কাব্যনাট্য । বাংলা-সাহিত্যে এই দুইটি কাব্যনাট্য ক্লাসিক-পর্যায়ে উন্নীত হইয়াছে । চরিত্রবিশ্লেষণে, কাব্যসৃষ্টিতে, উচ্চ ধর্মাদর্শ ও বৃহৎ নীতির রূপদানে ইহারা বাঙালী-পাঠক-চিত্ত জয় করিয়াছে । জাতীয় মহাকাব্য মহাভারতের আখ্যানবিশেষের উপর প্রতিষ্ঠিত হওয়ার সাধারণের চিত্তে ইহার আবেদন হইয়াছে ব্যাপক ও গভীর ; এই চিরন্তন চরিত্রগুলি রবীন্দ্রনাথের ভাব ও কল্পনার ঐশ্বর্যে মণ্ডিত হইয়া নূতন রূপ ধরিয়া আমাদের কল্পনায় নূতন গৌরবে বিরাজ করিতেছে ।

‘কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ’-এর বিষয়বস্তু স্থলভাবে মহাভারতের ঘটনা হইতে গৃহীত, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাহাকে নিজের ভাব-কল্পনাছন্দে সজ্জিত করিয়া সূক্ষ্ম মনস্তত্ত্বের অবতারণায় অপূর্ব চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন ।

রবীন্দ্রনাথের নাটকে আছে, কর্ণ কুন্তীকে তাহার গর্ভধারিণী মাতা বলিয়া জানিত না, কুন্তীই প্রথমে তাহার পরিচয় দিল। কিন্তু মূল মহাভারতে আছে, কর্ণ পূর্ব হইতেই একথা জানিত;—কৃষ্ণ কর্ণকে পূর্বেই একথা জানাইয়া পাণ্ডবপক্ষে আসিবার জন্ত বহু অহুরোধ করিয়াছিলেন। কৃষ্ণের এই দৌত্য নিষ্ফল হইলে কুন্তী কর্ণের দ্বারা পাণ্ডবদিগের গুরুতর অনর্থ হইবে ভাবিয়া নিজেই কর্ণের নিকট যাইয়া তাহাকে যুদ্ধে প্রতিনিবৃত্ত করিতে মনস্থ করিল। মূলের কর্ণ-কৃষ্ণ-সংবাদ কর্ণের চরিত্রে অনেকখানি আলোকসম্পাত করিয়াছে। কর্ণের শ্রায়বুদ্ধি, ধর্মবুদ্ধি, কুরুক্ষেত্রযুদ্ধের পরিণাম সম্বন্ধে তাহার বিশ্বাস, জীবনকে ঘটনার অনিবার্য পরিণামের উপর ছাড়িয়া দেওয়া ও জীবন সম্বন্ধে একটা আগ্রহহীনতা ও বিষাদের ভাব কর্ণের ভাষণে লক্ষ্য করা যায়। মূলের কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ কর্ণের চরিত্র-গৌরবে বিশেষ সমৃদ্ধ নয়। কর্ণ কুন্তীকে প্রথমে সম্মানত্যাগের জন্ত ভৎসনা করিয়াছে, তারপর তাহার কৌরবপক্ষ ত্যাগ অসম্ভব বলিয়া শেষে কেবল অজুর্নের সঙ্গেই যুদ্ধ করিবে এই আশ্বাস দিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের কর্ণচরিত্র-কর্ণ-কৃষ্ণ-সংবাদের কর্ণ-চরিত্রের সহিত বিশেষ সাদৃশ্য বহন করে।

মূলের কর্ণ-কৃষ্ণ-সংবাদের কিছু কিছু অংশের অনুবাদ নীচে দেওয়া গেল :

“কানীন’ ও ‘সহোঢ’-নামে কন্যার গর্ভে যে দুইপ্রকার পুত্র জন্মিয়া থাকে, শত্রুজ লোকেরা সেই কন্যার পরিণেতাকেই তাহাদের পিতা বলিয়া থাকেন।

কর্ণ! আপনি সেই অবস্থায় জন্মিয়াছেন বলিয়া কানীনপুত্রই বটেন। স্বতরাং আপনি ধর্মশাস্ত্রের নিয়ম ও ধর্ম অনুসারে পাণ্ডুরই পুত্র। অতএব চলুন, আপনিই রাজা হইবেন।

পুরুষশ্রেষ্ঠ! আপনার পিতৃপক্ষে পাণ্ডবেরা এবং মাতৃপক্ষে বৃষ্ণিবংশীয়েরা, এই দুই পক্ষকেই আপনি আপনার সহায় বলিয়া মনে করুন।

মাননীয় কর্ণ! আপনি আজ এস্থান হইতে উপপ্লবানগরে উপস্থিত হইলে পাণ্ডবেরা আপনাকে কুন্তীর পুত্র এবং যুধিষ্ঠিরের অগ্রজ বলিয়া অবগত হউন। পাণ্ডবেরা পঞ্চ ভ্রাতা, দ্রৌপদীর পঞ্চপুত্র এবং অভিমত্যা ইহার। আপনার চরণ-যুগল ধারণ করিবেন।

পাণ্ডবগণের সাহায্যের জন্ত সমাগত রাজগণ, রাজপুত্রগণ এবং সমস্ত বৃষ্ণি ও অন্ধকবংশীয় লোক আপনার পদযুগল গ্রহণ করিবেন।

রাজার। ও রাজকন্যারা আপনার রাজ্যাভিষেকের জন্ত স্বর্ণময়, রৌপ্যময় ও মুগ্ময় কুন্ত এবং ওষধি, সমস্ত বীজ, সকল রত্ন ও লতা আনয়ন করুন। আর দ্রৌপদী দেবী ষষ্ঠ সময়ে (প্রথম সময়ে) আপনার সহিত মিলিত হইবেন।

প্রশস্তচিত্ত ও ব্রাহ্মণশ্রেষ্ঠ ধোম্য অগ্নিতে হোম করুন এবং চতুর্বেদবিৎ ব্রাহ্মণরা আজ আপনাকে অভিষিক্ত করুন।”

(উজোগপর্ব, ১৩১ অধ্যায়, শ্লোক ৮-১৬

হরিশ্যাম সিদ্ধান্তবাগীশের অনুবাদ)

কর্ণ কৃষ্ণের প্রস্তাবের উত্তরে বলিতেছে,—

“কৃষ্ণ! আপনি যাহা জানেন, আমিও সে সমস্ত জানি; ধর্মশাস্ত্রের নিয়ম অনুসারে ধর্মতঃ আমি পাণ্ডুরই পুত্র বটি।

জনার্দন! কুন্তীদেবী কথ্য অবস্থায় সূর্য হইতে আমাকে গর্ভে ধারণ করেন এবং প্রসবের পরে সেই সূর্যের কথা অনুসারেই তিনি আমাকে ত্যাগ করেন। কৃষ্ণ! আমি সেই সন্তানই বটি এবং সেই অবস্থায় জন্ম হওয়ায় ধর্মতঃ আমি পাণ্ডুর পুত্রই বটি। কিন্তু বাহাতে আমার মঙ্গল হইতে পারে না, কুন্তীদেবী আমাকে সেইভাবেই পরিত্যাগ করিয়াছিলেন।

মধুসূদন! তাহার পর সারথি অধিরথ দেখিয়াই আমাকে গৃহে আনয়ন করেন এবং স্নেহবশতঃ আপন ভাৰ্গা রাধার হস্তে আমাকে সমর্পণ করেন।

মাধব! আমার প্রতি স্নেহবশতঃ তৎক্ষণাৎ রাধার স্তনে দুগ্ধ আসিয়াছিল এবং তদবধি রাধা আমার মলমূত্র ধারণ করিয়াছেন।

অতএব ধর্মজ্ঞ ও ধর্মশাস্ত্রজ্ঞবশে নিরত আমার মত লোক কি করিয়া সেই রাধার গিণ্ডলোপ করিতে পারে?

আর স্মৃত অধিরথ স্নেহবশতঃ সর্বদাই আমাকে পুত্র বলিয়া জানেন এবং আমিও ভক্তিবশতঃ তাঁহাকে পিতা বলিয়াই জানি।

মাধব! জনার্দন! সেই অধিরথই পুত্রপ্ৰীতিনিবন্ধন শাস্ত্রদৃষ্ট বিধান অনুসারে আমার জাতকর্মপ্রভৃতি সংস্কারকাৰ্য্য করাইয়াছেন।

আবার তিনিই ব্রাহ্মণগণ দ্বারা আমার ‘বসুধেণ’-নাম করাইয়াছিলেন এবং আমিও তাঁহার আশ্রয়ে থাকিয়া যৌবনকাল উপস্থিত হইলে, অনেক মহিলার পাণিগ্রহণ করিয়াছি।

জনার্দন! কৃষ্ণ! সেই মহিলাদের গর্ভে আমার অনেক পুত্র ও পৌত্র জন্মিয়াছে এবং সেই মহিলাদের উপর আমার মন কামসংসৃষ্ট হইয়া রহিয়াছে।

অতএব গোবিন্দ! সমগ্র পৃথিবী, স্বর্গরাশি, আনন্দ কিংবা ভয় দ্বারা সেই সম্পর্ক আমি মিথ্যা করিতে পারি না।

তারপর কৃষ্ণ! আমি ধৃতরাষ্ট্রভবনে দুর্যোধনকে অবলম্বন করিয়া আজ ত্রয়োদশ বৎসর যাবৎ নিষ্কণ্টক রাজ্য ভোগ করিতেছি।

আর সূতগণের সহিত মিলিত হইয়া আমি বহুবার বহুতর যজ্ঞ করিয়াছি এবং সূতগণের সহিত মিলিত হইয়াই আমি কৌলিকধর্মপালন ও বিবাহ করিয়াছি। বৃষ্ণিনন্দন কৃষ্ণ! দুর্যোধন আমার উপরে ভরসা করিয়াই অস্ত্রসংগ্রহ এবং পাণ্ডবগণের সহিত যুদ্ধের উদ্যোগ করিয়াছেন।

এবং অচ্যুত! কৃষ্ণ! সেইজন্তই তিনি দ্বৈরথযুদ্ধে অর্জুনের প্রতিমুখগামী ও পরম প্রতিকূলরূপে আমাকে বরণ করিয়াছেন।

সুতরাং জনার্দন! বধ বা বন্ধনের আশঙ্কা, কিংবা ভয়, অথবা লোভবশতঃ আমি দুর্যোধনের সঙ্গে মিথ্যা ব্যবহার করিতে পারি না।

যহ্ননন্দন কৃষ্ণ! আপনি এখন এই গুপ্ত আলোচনা গোপনই করিবেন; ইহাই আমি সর্বপ্রকার হিত বলিয়া মনে করি।

(না হইলে) ধর্মাত্মা ও সংযতচিত্ত যুধিষ্ঠির যদি আমাকে কুন্তীদেবীর প্রথম পুত্র বলিয়া জানিতে পারেন, তবে আর তিনি রাজ্য গ্রহণ করিবেন না।

অরিন্দম মধুসূদন! আমি সেই বিশাল ও সমৃদ্ধ রাজ্য পাইয়াও (পূর্ব প্রতিজ্ঞা অনুসারে) তাহা দুর্যোধনকেই সমর্পণ করিব।”

(উজোগপর্ষ, ১৩২ অধ্যায়, শ্লোক ২-২২ ;

অনুবাদ ঐ)

কুরুক্ষেত্রযুদ্ধের পরিণাম সম্বন্ধেও কর্ণের মনে একটা দৃঢ়বিশ্বাস জন্মিয়াছে,—

“বৃষ্ণিনন্দন জনার্দন কৃষ্ণ! দুর্যোধনের একটি অস্ত্রযজ্ঞ হইবে; এই যজ্ঞে আপনি উপদেষ্টা হইবেন এবং এই যজ্ঞে আপনাকে অধ্বঘুর (যজুর্বেদীয় ঋত্বিকের) কার্যও করিতে হইবে।

সুসজ্জিত কপিধ্বজ অর্জুন এই যজ্ঞে হোতা (ঋগ্বেদীয় কর্মকর্তা) হইবেন, তাঁহার গাণ্ডীব ধনু হইবে শ্রক্ (হোম করার পাত্র) এবং বিপক্ষ বীরগণের বীর্ষ হইবে ঘৃত।

মাধব! অর্জুনপ্রযুক্ত ঐন্দ্র, পাণ্ডপত, ব্রাহ্ম ও হুলাকর্ণ প্রভৃতি অস্ত্রের মস্ত্রই সেই যজ্ঞের মন্ত্র হইবে।

পিতার (অর্জুনের) অনুকারী অথবা পরাক্রমে পিতা অপেক্ষা অধিক অভিমত্ব হইবেন সেই যজ্ঞে স্তোত্রপাঠক।

অতিমহাবল, হস্তিসৈন্যহস্তা ও নরশ্রেষ্ঠ সেই ভীমসেন গর্জন করিতে থাকিয়া ও যুদ্ধ আরম্ভ করিয়া উদ্গাতার (সামবেদীয় কর্মকর্তার) কার্য করিবেন।
সর্বদা জপ-হোমযুক্ত ধর্মাত্মা রাজা যুধিষ্ঠির সেই যজ্ঞে ব্রহ্মার কার্য করিবেন।
মধুসূদন! শব্দ, মৃদঙ্গ ও ভেরীর শব্দ এবং উৎকৃষ্ট সিংহনাদ হইবে সেই যজ্ঞের বেদধ্বনি।

কৃষ্ণ! আমি দূতসভায় দুর্যোধনের প্রীতির নিমিত্ত পাণ্ডবগণকে যে কটু বাক্য বলিয়াছিলাম, সেই গুরুতর অকার্যের জন্য অনুতপ্ত হইতেছি।

কৃষ্ণ! আপনি যখন আমাকে অজ্ঞান কর্তৃক নিহত দেখিবেন, তখন আবার এই যজ্ঞের বৃদ্ধি হইবে।

দুঃশাসন গর্বের সহিত গর্জন করিতে লাগিলে, ভীমসেন যখন তাহার রক্তপান করিবেন, তখন এই যজ্ঞের পূর্ণমাত্রায় বৃদ্ধি হইবে।

জনার্দন! ধৃষ্টদ্যুম্ন ও শিখণ্ডী যখন দ্রোণ ও ভীষ্মকে নিপাতিত করিবেন, তখন এই যজ্ঞের অবসান হইয়া আসিবে।

মাদব! মহাবল ভীমসেন যখন দুর্যোধনকে বধ করিবেন, তখন দুর্যোধনের এই যজ্ঞ সমাপ্ত হইবে।”

(উল্লোগপর্ষ, ১৩২ অধ্যায়, শ্লোক ২৯-৩৫,

৪৫-৪৯, অনুবাদ ঐ)

মূলের কর্ণ-কুন্তী-সমাগম হইতে কতক অংশ উদ্ধৃত করিলে কর্ণ-কৃষ্ণ-সংবাদ ও রবীন্দ্রনাথের কর্ণ-কুন্তী-সংবাদের সহিত ইহার সাদৃশ্য ও পার্থক্য বুঝা যাইবে।

“কর্ণ তখন পূর্বমুখ উল্লেখ হইয়া জপ করিতেছিলেন; সেই সময়ে কুন্তীদেবী আপন কর্তব্য সম্পাদনের জন্য উপস্থিত হইয়া কর্ণের জপ-সমাপ্তির প্রতীক্ষা করিয়া তাঁহার পিছনে দীনভাবে দাঁড়াইয়া রহিলেন।

কিছুকাল পরে কর্ণ, নির্দিষ্ট নিয়ম অনুসারে মধ্যাহ্ন পর্যন্ত জপ করিয়া পিছন ফিরিয়া কুন্তীকে দেখিয়া অভিবাদনপূর্বক কৃতজ্ঞতা প্রকাশ করিয়া দাঁড়াইলেন।

কর্ণ কহিলেন—রাধার গর্ভজাত অধিরথের পুত্র আমি কর্ণ আপনাকে অভিবাদন করিতেছি; আপনি কি জন্য আসিয়াছেন? বলুন, আমি আপনার কি করিব?

কুন্তী বলিলেন—তুমি কুন্তীর গর্ভজাত, রাধার গর্ভজাত নহ, কিংবা অধিরথও তোমার পিতা নহেন; এবং তুমি সারথির বংশেও জন্মগ্রহণ কর নাই। কর্ণ!
তুমি সে বৃত্তান্ত আমার নিকট অবগত হও।

পুত্র! তুমি কুন্তিরাজার গৃহে আমার কণ্ঠাবস্থায় জন্মিয়াছিলে, আমি তোমাকে প্রথম গর্ভে ধারণ করিয়াছিলাম। স্মরণ্য তুমিও পার্থই বট।

যিনি এই জগৎপ্রকাশ করেন ও তাপ দান করেন, এই সূর্যদেবই তোমাকে আমার গর্ভে উৎপাদন করিয়াছিলেন। এখন তুমি অস্ত্রধারিণ্যে হইয়াছ।

পুত্র! সেই তুমি ভ্রাতৃগণকে না চিনিয়া মোহবশতঃ ধার্তরাষ্ট্রগণের যে সেবা করিতেছ, তাহা তোমার পক্ষে কোন প্রকারেই সম্ভব হইতেছে না।

পুত্র! পিতৃলোক ও স্নেহময়ী মাতা যে সন্তুষ্ট থাকেন, তাহাই মানুষের পক্ষে ধর্ম; উহা ধর্মশাস্ত্রে উক্ত আছে।

বৎস! পূর্বে অর্জুন অর্জন করিয়াছিলেন, পরে অসাধু ধার্তরাষ্ট্রেরা লোভবশতঃ হরণ করিয়াছে, এখন তুমি আবার বলপূর্বক তাহাদের নিকট হইতে আনয়ন করিয়া যুধিষ্ঠিরগামিনী রাজ্যসমৃদ্ধি ভোগ কর।

আজ কোরবেরা দেখুক যে, ভ্রাতৃসৌহার্দবশতঃ কর্ণ ও অর্জুন মিলিত হইয়াছেন এবং তাহা দেখিয়া দুর্জনেরা অবনত হইয়া পড়ুক।

রাম ও কৃষ্ণের স্থায় আজ কর্ণ ও অর্জুন মিলিত হউন। বৎস! তোমরা দুইজনে মিলিত হইলে, জগতে তোমাদের কি অসাধ্য থাকিতে পারে?

কর্ণ! তুমি ঋক্ ভ্রাতৃকর্তৃক পরিবেষ্টিত হইয়া, মহাযজ্ঞবেদিতে দেবগণবেষ্টিত ব্রহ্মার স্থায় নিশ্চয় শোভা পাইবে।

কর্ণ বলিলেন—ক্ষত্রিয়! আমি আপনার বাক্যের আদর করি না এবং আপনার আদেশ পালন করাও যে আমার ধর্মের কারণ হইবে, তাহা স্বীকার করি না;

যে হেতু আপনি আমার উপরে অত্যন্ত কষ্টজনক অশ্রায় ব্যবহার করিয়াছেন। জননি! আপনি যে আমাকে ত্যাগ করিয়াছিলেন, তাহাই আমার যশ ও কীর্তি নষ্ট করিয়াছে।

আমি যদিও ক্ষত্রিয় হইয়া জন্মিয়া থাকি, তথাপি আপনার জন্তই ক্ষত্রিয়ের যোগ্য সংস্কার লাভ করি নাই। অতএব শত্রু ইহা অপেক্ষা অধিক অহিত আমার কি করিবে?

আপনি দয়া করিবার সময়ে এ দয়া না করিয়া—এখন সংস্কারের কাল অতীত হইয়াছে, এখন (দয়া করিয়া) আমাকে ধর্মে প্রেরণ করিতে আসিয়াছেন!

এবং আপনি পূর্বে মাতার স্থায় আমার হিতসাধনের চেষ্টা করেন নাই; কিন্তু আজ সেই আপনিই কেবল নিজের হিতের জন্তই আমাকে হিতের উপদেশ দিতেছেন।

কোন লোক কৃষ্ণের সহিত মিলিত অর্জুনকে ভয় না করে? অতএব আমি পাণ্ডবদের সভায় গেলে, কোন লোক আমাকে ভীত বলিয়া মনে না করিবে?

আমি পূর্বে পাণ্ডবগণের ভাতা বলিয়া পরিচিত ছিলাম না, এখন যুদ্ধকালে ভাতা বলিয়া পরিচিত হইয়া যদি পাণ্ডবগণের পক্ষে ঘাই, তবে ক্ষত্রিয়গণ আমাকে কি বলিবেন?

ধার্তরাষ্ট্রেরা আমার স্বথ অহুসারে সর্বপ্রকার অভীষ্ট বস্তু বিভাগ করিয়া আমাকে দিয়াছেন এবং আমার সম্মান করিয়াছেন, এখন আমি তাঁহাদের সেই কার্যগুলিকে কি করিয়া নিফল করিতে পারি?

যাঁহারা পরের শত্রুতা ঘটাইয়া সর্বদা আমার আত্মগত্যা করেন এবং বহুগণ যেমন ইন্দ্রের নিকট অবনত থাকেন, সেইরূপ যাঁহারা সর্বদা আমার নিকট অত্মগত থাকেন, আর যাঁহারা আমার শক্তির উপর নির্ভর করিয়াই শত্রুদের সমক্ষে অবস্থান করিবেন বলিয়া আশা করেন, আমি আজ সেই ধার্তরাষ্ট্রগণের সেই সকল আশা কি করিয়া ছিন্ন করি?

যাঁহারা অকূল যুদ্ধাঙ্গরের কূলে ঘাইবার ইচ্ছা করিয়া আমা-রূপ ভেলা দ্বারা ই সে দুস্তর যুদ্ধসাগর উত্তীর্ণ হইবার ইচ্ছা করিতেছেন, আমি কি করিয়া তাঁহাদিগকে ত্যাগ করি?

সে যাহা হউক, ধার্তরাষ্ট্রোপজীবগণের ইহাই প্রত্যাশা করিবার প্রকৃত সময় উপস্থিত হইয়াছে। স্মতরাং প্রাণের আশা পরিত্যাগ করিয়াও আমি তাহার মধ্যে প্রবেশ করিব।

কারণ, অবস্থিতিচিহ্ন ও পাপিষ্ঠ যে সকল লোক রাজার অহুগ্রহে পরিপুষ্ট ও কৃতার্থ হইয়া কার্যকাল উপস্থিত হইলে সে দিকে দৃকপাত না করিয়া বিকৃত হইয়া যায়, সেই ভূপিণ্ডাপহারী (নেমক-হারাম), রাজার বিষয়ে অগ্ন্যয্য-কারী ও কৃতঘ্নদিগের ইহলোকও থাকে না, পরলোকও থাকে না।

অতএব আমি সমগ্র শক্তি ও শিক্ষানৈপুণ্য অবলম্বন করিয়া এবং সংপুরুষোচিত দয়া ও চরিত্র রক্ষা করিতে থাকিয়া ধৃতরাষ্ট্রের পুত্রদের জন্ত আপনার পুত্রদের সহিত যুদ্ধ করিব; ইহা আমি আপনার নিকট মিথ্যা বলিলাম না। স্মতরাং আপনার এই সকল বাক্য আমার হিতকারী হইলেও এখন আমি এগুলি রক্ষা করিতে পারিব না। তবে, আপনার এই উত্তম আমার নিকটে ব্যর্থ হইবে না। কারণ, আপনার পুত্রদের মধ্যে অর্জুন ব্যতীত যুধিষ্ঠির, ভীম, নকুল ও সহদেব যুদ্ধে আমার নিকটে বধ্য হইলেও কিংবা তাহাদিগকে বধ করিতে পারিলেও

তাহা আমি করিব না। কিন্তু যুধিষ্ঠিরের সৈন্যের মধ্যে অজু'নের সহিত আমি (প্রাণপণে) যুদ্ধ করিব।

কারণ, আমি যুদ্ধে অজু'নকে বধ করিয়া যুদ্ধশিক্ষার ফল লাভ করিব, কিংবা অজু'ন কর্তৃক নিহত হইয়া বশস্বী হইব।

বশস্বিনি! জননি! মোটের উপর আপনার পঞ্চপুত্র কখনও নষ্ট হইবে না (পাঁচ পুত্র থাকিবেই)। কারণ, অজু'ন নিহত হইলে আমাকে লইয়া পাঁচ পুত্র থাকিবে, কিংবা আমি নিহত হইলে অজু'নকে লইয়া পাঁচ পুত্র থাকিবে।

(উজোগপর্ব, ১৩৬ অধ্যায়, শ্লোক, ৪-২৩ ;
অনুবাদ ঐ)

মহাভারতের কবি কর্ণের চরিত্র যে ভাবে অঙ্কিত করিয়াছেন, তাহার সহিত রবীন্দ্রনাথের কর্ণ-চরিত্রের সাদৃশ্য ও পার্থক্য বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যাইবে বলিয়া বিস্তৃতভাবে কর্ণ-কুন্তী-সাক্ষাৎ বিষয়ে মূলের কর্ণ-চরিত্রসংক্রান্ত প্রয়োজনীয় অংশগুলি সন্নিবেশিত করা হইল।

মহাভারতের কর্ণ একটি বিরাট উদ্যমিক চরিত্র। এক জুর নিয়তির শৃঙ্খলে সে সারাজীবন শৃঙ্খলিত হইয়া রহিয়াছে। জীবনের প্রতিপদে তাহাকে প্রতিকূল অবস্থার সহিত যুদ্ধ করিতে হইয়াছে, ভাগ্যের পাষাণপ্রাচীর ভাঙিবার জন্য সে প্রাণপণে চেষ্টা করিয়া কেবল ক্ষতবিক্ষত হইয়াছে, তাহার রক্ত-ঝরা মাথায় পৌরুষের মুকুটই শোভা পাইয়াছে, কিন্তু কৃতকার্যতার মূল্য তাহার হাতে আসে নাই, প্রাচীর সে ভাঙিতে পারে নাই। যোগ্যতার উপযুক্ত সাফল্যপ্রাপ্তি তাহার জীবনে ঘটে নাই। অবশ্য তাহার জয়-রহস্য ইহার জন্য অনেকটা দায়ী, কিন্তু ইহাও তো তাহার নিষ্ঠুর নিয়তিরই নিয়ন্ত্রণ। রাজপুত্র হইয়াও সে নৃতপুত্র হইয়াছে, কুন্তীর ছেলে হইয়াও সে রাধার ছেলে হইয়াছে। যে-সামাজিক মর্যাদা তাহার প্রাপ্য, তাহা হইতে সে বঞ্চিত হইয়াছে। জীবনের কোনো কাজেই তাহার একটা আনন্দময় চরম সাফল্য আসে নাই। যোগ্যতার দাবী প্রায় সবক্ষেত্রেই উপেক্ষিত হইয়াছে।

কেবল আত্মশক্তির উপর নির্ভর করিয়া প্রতিকূল অবস্থার সহিত যুদ্ধ করিতে করিতে জীবনপথে তাহার অগ্রগমন। এক বিরাট পৌরুষ ও শক্তির প্রতীক সে। 'দৈবায়ত্তং কূলে জন্ম, মদায়ত্তম্ হি পৌরুষম্'—এই বাণীই নিরন্তর তাহার জীবন-বীণায় ঝংকৃত। এই অবহেলিত, অভিশপ্ত জীবনকে যে বিশ্বাস্তির অন্ধকূপ হইতে রক্ষা করিয়াছে, এই ভস্মাবৃত বহ্নিকে যে মর্যাদা দান করিয়াছে, সে-ই সংসারে একটি মাত্র লোক দুর্ধোধন। তাই দুর্ধোধনের প্রতি কর্ণের কৃতজ্ঞতা

অসীম। এ কৃতজ্ঞতার ঋণ পরিশোধের বহু উদ্দেশ্য। তবুও সাধ্যমত কর্ণ জীবন-মরণে সে কৃতজ্ঞতার ঋণ শোধ দিতে চেষ্টা করিয়াছে।

কর্ণের রক্তশূন্য চরিত্র-পটে একটিমাত্র কালো দাগ হইতেছে পাশাখেলার সভায় অন্ত্রায়ভাবে দুর্ধোধনের পক্ষ সমর্থন ও দ্রোপদীকে কটুক্তি করা। রক্তমাংসের দেহধারী মানুষের পক্ষে তাহার নব-জন্মদাতার প্রতি কৃতজ্ঞতার ঋণশোধের এই প্রচেষ্টাটুকু অস্বাভাবিক নয় এবং ক্ষমার অযোগ্য নয়। ত্রায়ধর্ম অসীম অমরজ্ঞ কর্ণ পরক্ষণেই তাহার ভুল বুঝিতে পারিয়াছে, তাই কৃষ্ণের কাছে তাহার অকপট দোষ-স্বীকার ও অপরিসীম অহুতাপ।

কর্ণ বেশ বুঝিয়াছে, দুর্ধোধনের পথ অন্ত্রায় ও পাপের পথ, সেই পথ তাহাকে ও তাহার অল্পবর্তিগণকে অনিবার্য ধ্বংসের দিকে লইয়া যাইবে, কিন্তু সে পথ হইতে ফিরিবার কাহারো উপায় নাই। এই অবশুস্তাবী পরিণামের জ্ঞান সে অপেক্ষা করিয়া আছে। জীবনে তাহার একমাত্র বন্ধুর প্রতি কৃতজ্ঞতার ঋণ সে জীবন দিয়া শোধ করিতে প্রস্তুত। এই শোচনীয় ভবিষ্যতের জ্ঞান ও দুর্ধোধনের পক্ষ-ত্যাগের অক্ষমতা তাহাকে নৈরাশ্রবাদী করিয়াছে। তাহার কোনো কর্মেরই সফলতা আসিবে না, তাহার বন্ধুর পক্ষে যুদ্ধ করিলেও তাহার জয় নাই, তাহার ও তাহার বন্ধুর জ্ঞান নিশ্চিত মৃত্যু অপেক্ষা করিয়া আছে। এ কথা সে কৃষ্ণকে বলিয়াছে। তবু তাহাকে কর্তব্য পালন করিতে হইবে, ফলাকাজ্জবর্জন করিয়া নিষ্কামভাবে কর্ম করিতে হইবে। এ ক্ষেত্রে জীবনসম্বন্ধে একটা হতাশা বা বিষাদের ভাব তাহার পক্ষে স্বাভাবিক। এই নৈরাশ্র মূল-কর্ণ চরিত্রের মধ্যেই নিহিত আছে।

রবীন্দ্রনাথের কর্ণ-চরিত্রে মূলদৃষ্ট উপস্থিত হইয়াছে মাতৃস্নেহাকাজ্ঞা ও কর্তব্য-বুদ্ধির মধ্যে। অতি শৈশবেই সে জননী-পরিত্যক্ত একথা লোকমুখে শুনিয়াছে। সেই অজ্ঞাত-পরিচয়, রহস্য-যবনিকার অন্তরালবর্তিনী নারীর প্রতি অজানিতে তাহার মন উন্মূখ হইয়া আছে, স্বপ্নে কতো রাত্রে তাহার ছায়াময়ী মূর্তি সে দেখিয়াছে, আজ কুন্তীই যে সেই অজানা মা, তাহাই জানিয়া তাহার হৃদয়-তন্ত্রী অপূর্বস্বরে বাজিয়া উঠিয়াছে; সংসার তুলিয়া, জীবনের শত-সহস্র কঠোর কর্ম-প্রচেষ্টা হইতে নিজেকে কাড়িয়া লইয়া সেই মাতৃস্নেহলোকের মধ্যে আশ্রয় গ্রহণ করিয়া অনির্বচনীয় মাধুর্য আশ্বাদন করিবার জন্ত সে আজ ব্যাকুল।

তোমার আহ্বানে

অন্তরান্না জাগিয়াছে—নাহি বাজে কানে

যুদ্ধভেরী জয়শব্দ—নিখ্যা মনে হয়

রণহিংসা, বীরপ্যাতি জয়পরাজয় !

কোথা যাব, লয়ে চলো ।

কিন্তু অন্তর্জীবনের এই বিপ্লব, এই আত্মবিশ্বাস্তি বেশিক্ষণ স্থায়ী হইতে পারে নাই। কর্তব্যের নানা জটিল ছুরহ দাবী তাহাকে আত্মসচেতন করিয়াছে, তাহার ব্যক্তিত্বের অটল শিলাসনে আবার তাহাকে ফিরাইয়া আনিয়াছে। কর্তব্যবুদ্ধি শীঘ্রই এই মাতৃস্নেহ-পিপাসার উপর জয়লাভ করিয়াছে। সৌভ্রাত্যের আবেদন, সিংহাসনের আশা তাহার কাছে কোনো অর্থই বহন করে নাই, আবার পূর্বজীবনে—স্বাভাবিক মাতৃস্নেহ, ভ্রাতৃপ্রীতি, রাজ্যসম্পদের মধ্যে তাহার ফিরিবার কোনোই উপায় নাই, তাহার জন্ত বেদনা ও ক্ষোভ হৃদয়ের গূততলে চাপিয়া বর্তমান পরিস্থিতিকে দৃঢ়চিত্তে সে গ্রহণ করিয়াছে।

মাতঃ স্তুতপুত্র আঁম, রাধা মোর মাতা,

তার চেয়ে নাহি মোর অধিক গৌরব।

পাণ্ডব পাণ্ডব থাক্, কৌরব কৌরব—

ঈর্ষা নাহি করি কারে ।...

মূলের চরম ভুল সংশোধন করিবার আর সুযোগ নাই, একমুখী স্রোতো-ধারাকে ভিন্নমুখে ফিরাইবার আর উপায় নাই। তাই কর্ণের নৈরাশ্র ও বেদনাময় উক্তি,—

সিংহাসন ! যে ফিরাল মাতৃ-স্নেহ-পাশ—

তাহারে দিতেছ মাতঃ রাজ্যের আশাস ;

একদিন যে-সম্পদে করেছ বঞ্চিত

সে আর ফিরিয়ে দেওয়া তব সাধ্যাতীত।

মাতা মোর, ভ্রাতা মোর, মোর রাজকুল

এক মুহূর্তেই মাতঃ করেছ নিমূল

মোর জন্মক্ষেপে।

জীবনের অদ্ভুত রহস্যচিন্তায়, নিয়তির এই মর্মান্তিক বিদ্রোহে, জীবনের পরিণাম সম্বন্ধে একটা স্থিরবিশ্বাসে, জীবনের প্রতি কর্ণের একটা আগ্রহহীনতা, বিতৃষ্ণা বা বিষাদের ভাব উদ্ভূত হইয়াছে। ভবিষ্যৎ সে প্রত্যক্ষ করিতেছে, যুদ্ধের পরিণাম সে জানে, কোনো কর্ণের চরম সাফল্য তাহার নাই, তবুও তাহাকে নির্দিষ্ট, গুপ্ত কর্তব্য সম্পাদন করিতে হইবে, অনিবার্য ভাগ্যের নিয়ন্ত্রণ মানিতে

হইবে। তাই পঞ্চ-পাণ্ডবের অনিষ্ট-আশঙ্কা-বিহ্বল কুন্তীকে কর্ণ আশ্বাস দিয়াছে,—

মাতঃ করিয়ো না ভয়।
কহিলাম, পাণ্ডবের হইবে বিজয়।
আজি এই রক্তনীর তিমির-ফলকে
প্রত্যক্ষ করিহু পাঠ নক্ষত্র-আলোকে
যোর যুদ্ধ-ফল। এই শান্ত শুদ্ধক্ষেণে
অনন্ত আকাশ হতে পশিতেছে মনে
চরম বিশ্বাস-ক্ষীণ ব্যর্থতার লীন
জয়হীন চেষ্টার সংগীত,—আশাহীন
কর্মের উত্তম, হেরিতেছি শান্তিময়
শূন্য পরিণাম। যে পক্ষের পরাজয়
সে পক্ষ তাজিতে মোরে কোরো না আহ্বান।
জয়ী হোক রাজা হোক পাণ্ডব-সন্তান—
আমি রবো নিখলের, হতাশের দলে।

রবীন্দ্রনাথের কর্ণচরিত্র নাটকীয়ত্ব ও চরিত্রগৌরবে মূল অপেক্ষা অনেক উন্নত। কর্ণ ও কুন্তীর সাক্ষাতের সময় নির্দিষ্ট হইয়াছে আসন্ন সন্ধ্যায়। কুন্তী তাহার লজ্জাজনক কাহিনী বলিবার জন্ত যেন রাত্রির আবরণ ও গোপনীয়তার সাহায্য লইতেছে। আর সে মায়ের আবেদন ও আশ্বাস আনিয়াছে যুদ্ধের পূর্বরাত্রে শিবিরের মধ্যে। জীবনের একমাত্র প্রতিদ্বন্দ্বী অর্জুনের সহিত আগামী দিনের যুদ্ধের চিন্তায় কর্ণের মন যখন পূর্ণ, সেই সংকটময় মুহূর্তে কুন্তীর আত্মপরিচয় ও আশ্বাস একটা প্রবল বিরুদ্ধশক্তির আঘাতে কর্ণের চিত্তে যে-বিস্ফোভের সৃষ্টি হইয়াছে, তাহা নাটকীয় রসের যথেষ্ট পরিপূষ্টি সাধন করিয়াছে। মূলের ক্রুদ্ধ, কটুভাষী কর্ণকে রবীন্দ্রনাথ মাতৃস্নেহপিপাসু, ধীর, সংযত ও উদার-হৃদয় করিয়াছেন। কর্ণের সন্তানত্যাগের অহুযোগটি অপূর্ব শালীনতামণ্ডিত একটি ব্যথাতুর জিজ্ঞাসামাত্র—তাহাতে ক্রোধের বাষ্প নাই, মাতার প্রতি সন্তানের স্নেহাভিমানের একটা সূক্ষ্ম মধুর স্বর আছে। নিয়তির এই অত্যশ্চর্য পরিহাসকে সে শান্ত অশ্রুসজল চক্ষে গ্রহণ করিয়াছে। কর্ণ-চরিত্রে যে-হতাশা ও বিষাদের ভাব লক্ষ্য করা যায়, মূলের কর্ণ-চরিত্রে তাহার ইঙ্গিত আছে। রবীন্দ্রনাথ সেই ইঙ্গিতকেই কাব্যসুধমায় মণ্ডিত করিয়া কর্ণ চরিত্রের একটি বৈশিষ্ট্যরূপে রূপায়িত করিয়াছেন।

মূলের কুন্তীচরিত্র অপেক্ষা রবীন্দ্রনাথের কুন্তীচরিত্র বহুগুণে সমৃদ্ধ। মূলে

কর্ণের প্রতি কুন্তীর স্নেহ অপেক্ষা পঞ্চপাণ্ডবকে রক্ষা করার আগ্রহই বেশি পরিস্ফুট। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের কুন্তী পরিত্যক্ত সন্তানকে মায়ের কোলে ফিরাইয়া লইয়া যাওয়ার জগ্ন বেশি আগ্রহশীল। তাহার মাতৃ-হৃদয়ের ঐশ্বর্য-গরিমা বিন্দু-মাত্র হাস পায় নাই,—

পুত্র মোর, ওরে,
বিধাতার অধিকার লয়ে এই ক্রোড়ে
এসেছিলি একদিন—সেই অধিকারে
আমি ফিরে সগৌরবে, আমি নির্বিচারে,
সকল ভ্রাতার মাঝে মাতৃ-অঙ্কে মম
লহ আপনার স্থান।

এতদিন সে আত্মপরিচয় দিতে পারে নাই বটে, কিন্তু পরিত্যক্ত সন্তানের জগ্ন অতৃপ্ত স্নেহক্ষুধার সহস্র নাগিনীর জ্বালাময় দংশন নিরন্তর অনুভব করিয়াছে, অলক্ষ্য হইতে এই হতভাগ্য সন্তানের নম্র ললাট নীরব স্নেহাশিসে অভিষিক্ত করিয়া দিয়াছে।

ত্যাগ করেছিলু তোরে
সেই অভিশাপে, পঞ্চপুত্র বক্ষে ক'রে
তবু মোর চিন্তা পুত্রহীন,—তবু হায়
তোরি লাগি বিশ্বমাঝে বাহ মোর ধায়
খুঁজিয়া বেড়ায় তোরে। বঞ্চিত যে ছেলে
তারি তরে চিন্তা মোর দীপ্ত দীপ জ্বলে
আপনারে দক্ষ করি করিছে আরতি
বিশ্বদেবতার।

ধর্মাদর্শের ঘাত-প্রতিঘাত এই কাব্যনাট্যটিতেও বেশ ফুটিয়া উঠিয়াছে। কর্ণের ধর্ম তাহার পৌরুষধর্ম বা বীরধর্ম। উপকারীর ও আশ্রয়দাতার প্রতি গভীর কৃতজ্ঞতাবোধ ও তাহার প্রতাপকার-সাধন প্রকৃত ব্যক্তিত্বসম্পন্ন পুরুষের কর্তব্য—তাহাই তাহার প্রকৃত ধর্ম। অকৃতজ্ঞতা, বিশ্বাসঘাতকতা বীরের ধর্ম নয়—উহা কাপুরুষ, মল্লমুগ্ধহীনের কাজ। পরমবন্ধু দুর্ধোধনের প্রতি সে বিশ্বাসঘাতকতা করিতে পারে না, তাহার পালক পিতামাতার ঋণ অস্বীকার করিয়া তাহাদিগকে ত্যাগ করিতে পারে না, তাই কুন্তীর আস্থান তাহার কাছে আকর্ষণীয় হইলেও তাহাতে সাড়া দিতে পারে নাই। নানা স্বার্থের প্রলোভনেও সে তাহার কর্তব্য-ব্রষ্ট হয় নাই, তাহার ধর্ম রক্ষা করিয়াছে।

কুন্তী তাহার মাতৃধর্ম পালন করে নাই। সামাজিক কলঙ্কের ভয়ে সে

সজোজাত, অসহায় শিশুপুত্রকে পরিত্যাগ করিয়াছে। মিথ্যা সমাজধর্ম বা সামাজিক আচারের কাছে সে মাতৃধর্মকে বলি দিয়াছে। তাই বিধাতার বিচারে তাহার বিদীর্ণ মাতৃবক্ষে আর তাহার পরিত্যক্ত পুত্রকে ফিরিয়া পায় নাই, ক্ষুদ্র শিশুই আজ মহাবীররূপে তাহার গর্ভের অগ্নাত পুত্রকে হত্যা করিতে উদ্বৃত্ত হইয়াছে। কুন্তীর ধর্মভ্রষ্টতার জন্ত তাহার প্রতি বিধাতার এই নিদারুণ অভিসম্পাত।

হায় ধর্ম, এ কী দুকঠোর
দণ্ড তব। সেই দিন কে জানিত হায়
তাজিলাম যে শিশুরে ক্ষুদ্র অসহায়,
সে কখন বলবীর্ষ লভি কোথা হতে
ফিরে আসে একদিন অন্ধকার পথে
আপনার জননীর কোলের সম্মুখে
আপন নির্দম হস্তে অস্ত্র আসি হানে।
এ কী অভিশাপ!

লক্ষ্মীর পরীক্ষা

(রচিত ২৯শে অগ্রহায়ণ, ১৩০৪)

এটি একটি হাশুরসাত্মক কাহিনী। ইহার স্থান অন্তঃপুর, চরিত্রগুলি সবই নারীর। তাহাদের মুখের কথাকে একটা সাবলীল, হালকা ছড়ার ছন্দে গাঁথিয়া চমকপ্রদ মিলের সমাবেশে কবি একটা নূতন কাব্যরূপের সৃষ্টি করিয়াছেন। মাঝে মাঝে গভীর ভাবের কথা প্রবাদবাক্যের সরসতা ও সৌন্দর্য লইয়া আমাদিগকে মুগ্ধ করে।

এই কাব্যনাট্যটির আখ্যানবস্তু এইরূপ :—

রানী কল্যাণী অত্যন্ত দানশীল ও করুণাময়ী। দানের স্বাভাবিক প্রবৃত্তি ও সহৃদয়তার জন্ত তিনি প্রজাবৃন্দ ও দানদাসীগণের অত্যন্ত শ্রদ্ধার পাত্র।

কিন্তু রানীর এক দাসী ক্ষীরো রানীর এই দানের স্বভাব ও তাহার যশের জন্ত মনে পীড়া বোধ করে। রানীর ঐশ্বর্য ও অকৃত্রিম মুক্তদান তাহার সংকীর্ণ, কুপণ, লোভী মনে ঈর্ষা সৃষ্টি করে। প্রকাশে বা অপ্রকাশে ক্ষীরো রানীর দানশীল স্বভাবের নিন্দা করে ও গোপনে রানীর অর্থ চুরি বা প্রতারণা করিয়া লইয়া নিজে ধনী হইতে চেষ্টা করে। রানী কোনো নূতন ভূত্য রাখিলে সে অত্যাঁয় কলহ করিয়া তাহাকে তাড়াইয়া দেয়। সে জানে এই নূতন লোকটি রানীর মুক্তহস্তের দানে তৃপ্ত হইবে। এই ভূত্য না থাকিলে ঐ অর্থ তাহার প্রাপ্য হইবে। নিজের নানা আত্মীয়ের দ্বারা সে রানীর গৃহ পরিপূর্ণ করিয়া রাখে, যেন কোনো প্রকারে

রানীর দান বাহিরে না যায় এবং তাহারই আপনার পরিজনবর্গ যাহাতে পায়, সর্বদা তাহারই নানা কন্দি খোঁজে।

রানী ক্ষীরোর এই সকল সমস্ত প্রতারণা বুঝিতে পারিয়াও বিমুগ্ধ হন না, তাহার দানশীল স্বভাব হাসিমুখেই দান করিয়া চলে। ক্ষীরোর মনের ধারণা ও বিশ্বাস যে, লক্ষ্মীর কৃপায় ধনী অর্থ পায় এবং সেই প্রচুর ধনের সামান্য অংশ বিনা দ্বিধায় দান করিয়া সে দাতা ও বশস্বী হয়—ইহাতে দাতার মহত্ব ও হৃদয়ের কোনো উচ্চ পরিচয় নাই। সে নিজে বিধিবিড়ম্বিত, লক্ষ্মীর একচোখা পক্ষপাতিত্বমূলক বিচার তাহার অহুকূলে হয় নাই। যদি সে লক্ষ্মীর কৃপালাভ করিত, তাহা হইলে রানী কল্যাণী অপেক্ষাও মুক্তহস্তে দান করিয়া প্রজা ও জনসাধারণের সকল দুঃখ নিমেষে দূর করিয়া দিত।

তাহার মনোভাব লক্ষ্মী বুঝিতে পারিয়া তাহাকে পরীক্ষা করিয়া বুঝাইয়া দিতে চাহিলেন যে, ধনী হইলেও সে পরশ্রীকাতর, ঈর্ষাপরায়ণ, রক্ষভাবী ও কৃপণস্বভাব; তাহার দুর্বলতা সে ত্যাগ করিতে পারিবে না; প্রজা বা জনসাধারণ কেহই তাহার নিকট হইতে বিদ্মুমান উপকৃত হইবে না এবং তাহার অন্তরের কৃপণতা, সংকীর্ণতা ও নির্দয়তার জন্ত লক্ষ্মী অপমানিত হইয়া চলিয়া যাইতে বাধ্য হইবেন।

স্বপ্নে লক্ষ্মী ক্ষীরোকে বরদান করিলেন। ঐশ্বর্যময়ী রানী হইয়াও ক্ষীরো তাহার কৃপণ স্বভাব ভুলিল না, বৃকের পাজরার কয়েকখানি হাড়ের মতো সে ঐশ্বর্যকে চাপিয়া ধরিয়া রাখিতে লাগিল; দুঃখে বিপদে পড়িয়া কেহ তাহার নিকট হইতে বিদ্মুমান সাহায্য পাইল না; রক্ষভাষণে সকলেই ভৎসিত হইয়া ফিরিয়া গেল। কিন্তু ঐশ্বৰ্যের দম্ভ ও জাঁকজমকে বিদ্মুমান ক্রটি দেখা গেল না। রানীর পদমর্ষাদা ও গর্ভ রক্ষা করিতে শত শত দাস-দাসী বিনা পারিশ্রমিকে গলদঘর্ম হইতে লাগিল। তাহার পূর্ব-আশ্রয়দাত্রী রানী কল্যাণীও হতসর্বস্ব হইয়া তাহার কৃপা ভিক্ষা করিয়া ব্যর্থমনোরথ হইয়া বিদায় লইলেন। অবশেষে লক্ষ্মী নিজে ছদ্মবেশে তাহার সাহায্য প্রার্থনা করিয়া ভৎসিত হইয়া বিদায় হইলেন এবং জানাইয়া গেলেন যে, লক্ষ্মীর কৃপা লাভ করিবার মতো উদার হৃদয় ও মহৎ আত্মা তাহার নাই।

স্বপ্ন ভাঙিলে নিজের চরিত্র-ক্রটি বুঝিতে পারিয়া ক্ষীরো রানী কল্যাণীর মহত্বের পদতলে নিজেকে সমর্পণ করিয়া তাহার এক পার্শ্বে নিজের সামান্য আশ্রয় ভিক্ষা করিল।

রোমান্টিক ট্রাজেডি

‘রাজা ও রানী,’ ‘বিসর্জন’ ও ‘মালিনী’ রবীন্দ্রনাট্যসাহিত্যের মধ্যে পূর্ণাঙ্গ নাটকের লক্ষণাক্রান্ত ও বস্তুধর্মিতার কিঞ্চিৎ সম্পর্কযুক্ত। যদিও ইহাদের মধ্যে নিরিক-অংশের প্রাধান্য বেশি এবং একটা ভাব বা তত্ত্বকে রূপায়িত করিবার অপ্রত্যক্ষ উদ্দেশ্য বর্তমান, তবুও এই নিরিক ও তাত্ত্বিক ভাব-কল্পনা নাট্যরূপে পরিবর্তিত হইয়া সুন্দর নাটকীয় রসের সৃষ্টি করিয়াছে। আঙ্গিকের দিক দিয়াও ইহাদের অভিনয়োপযোগী বৈশিষ্ট্য ও পরিপূর্ণতা আছে। ‘বিসর্জন’ বছবার রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়া নাটকীয় আবেদন ও চরিত্রসৃষ্টির বৈশিষ্ট্যে আমাদিগকে মুগ্ধ করিয়াছে। এই তিনখানি নাটককে রোমান্টিক ট্রাজেডি বলিয়া অভিহিত করা গিয়াছে। সাধারণ জীবনযাত্রার বাহিরে বিশিষ্ট শ্রেণীর বিখ্যাত লোকদের কীতি-কাহিনী এই সব নাটকের বিষয়বস্তু ;—প্রধান পাত্র-পাত্রী—রাজা, রানী, রাজকন্যা, মন্ত্রী, রাজ-পুরোহিত, সেনাপতি প্রভৃতি ; নায়ক-নায়িকারা ঘটনা-প্রবাহের গতিতে সাধারণ লোকদের সহিতও মিশিতেছে, কিন্তু সেই মিলন অভিজাতদের চরিত্র-অঙ্কনের সহায়রূপেই নাট্যকার ব্যবহার করিয়াছেন। সংলাপ অধিকাংশ ক্ষেত্রেই কবিত্বময় উচ্ছ্বাস, কোনো কোনো স্থানে কথ্যভাষার সহিত মিশ্রিত ; মূল কথাবস্তুর সহিত ক্ষুদ্র আখ্যান-অংশও নাটক-বিশেষে জড়িত করা হইয়াছে। আদর্শ প্রেম বা ধর্মবোধ বা চিরন্তন প্ররুতি বা নীতির সংঘাতই ইহাদের প্রতিপাত্ত বিষয়, তবে বাস্তবের একটা কক্ষালকে ইহাদের পিছনে রাখিয়া বাস্তব ও আদর্শের একটা সমন্বয়ের চেষ্টা করা হইয়াছে। বাস্তবের উর্ধ্বে আদর্শজগতে অভিজাত-সম্প্রদায়ের এক অভিনব জীবন-কাহিনী নাট্যকারের কাব্যময় রোমান্টিক দৃষ্টির মধ্য দিয়া রূপায়িত হইয়াছে। ইংলণ্ডে শেক্সপীয়ার ও অগ্নাত্ত এলিজাবেথীয় নাট্যকারগণ, জার্মানীর লেসিং, গ্যেটে, শিলার, প্রভৃতি এবং ফ্রান্সের ডুমা, ভিক্টর হুগো প্রভৃতি রোমান্টিক নাটকের পরিপূর্ণ সার্থক রূপ প্রকটিত করিয়াছেন। ইহাদের নাটকের সহিত রবীন্দ্রনাথের এই তিনখানি নাটকের কিছুটা সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়, এবং অন্তর্দ্বন্দ্বের পরিণতিস্বরূপ করুণ, বিয়োগান্ত ঘটনায় ইহাদের পরিসমাপ্তি হওয়ায়, ইহাদিগকে রোমান্টিক ট্রাজেডি বলিয়া একটা শ্রেণীভুক্ত করিলে, ইহাদের স্বরূপ বুঝিবার পক্ষে সহায়তা করিবে বলিয়া মনে করি। অবশ্য পরিপূর্ণ রোমান্টিক ট্রাজেডির আদর্শে ইহাদের বিচার নিশ্চয়ই হইবে না, তবে অল্পবিস্তর এই পথে

অগ্রসর হইলে ইহার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে ধারণা সহজ হইবে। একথা অস্বীকার করিয়া লাভ নাই যে, ইংরেজী নাটকের প্রভাব বাংলা নাটকের উপর অত্যন্ত প্রবল। সাধারণভাবে একথা বলা যায় যে, ইংরেজী নাট্যসাহিত্যের প্রভাবেই বাংলা নাট্যসাহিত্য গড়িয়া উঠিয়াছে। এই প্রভাব আসিয়াছে ইংরেজী রোমাটিক নাটক হইতে। নাটক-দৈন্ত-পীড়িত বাংলাসাহিত্যে যে-কয়খানি উল্লেখযোগ্য নাটক আছে, তাহাদের ঘটনা-সন্নিবেশ ও প্লট-গঠনেও ইংরেজী নাটকের প্রভাব সুস্পষ্টভাবে ক্রিয়াশীল।

রাজা ও রানী

(২৫শে শ্রাবণ, ১২৯৬)

‘রাজা ও রানী’ নাটকের বিষয়বস্তু একটি কাল্পনিক উপাখ্যান, তবে স্থান ও পাত্রের অবস্থান ও নামের মধ্যে একটু ঐতিহাসিক গন্ধ ও আভাস সৃষ্টি করিবার প্রয়াস আছে।

বিজয়দেব জালন্ধরের রাজা, তাঁহার রানী কাশ্মীররাজকন্যা স্মিত্রা। স্মিত্রার পিতার মৃত্যুর পর খুল্লতাতে চন্দ্রসেন এখন কাশ্মীর রাজ্যের রাজা। স্মিত্রার ভাই কুমারসেন কাশ্মীর রাজ্যের যুবরাজ।

রানী স্মিত্রার কুটুম্ব-স্বজন বিদেশী কাশ্মীরী-কর্মচারীরা জালন্ধররাজ্য জুড়িয়া বসিয়াছে। তাহারা নিজেদের স্বার্থসিদ্ধির জন্ত প্রজাদের উপর অত্যাচার করিতেছে, নির্মমভাবে তাহাদের শোষণ করিতেছে, রাজ্যের মধ্যে দারুণ দুর্ভিক্ষ উপস্থিত, অসহায় ক্ষুধার্ত প্রজাগণের নিফল বিলাপধ্বনিতে আকাশ-বাতাস পূর্ণ।

রাজা বিজয়দেব এদিকে দৃষ্টি দেন না, প্রতীকার করিবার আগ্রহ তাঁহার নাই, —তিনি রানী স্মিত্রার রূপ-যৌবনের কারাগারে স্বেচ্ছা-বন্দী হইয়াছেন। দুর্বীর ভোগাকাজ্জ্বল্য প্রেমের অন্ধ আবেগে তিনি রানীকে একান্তভাবে সর্বক্ষণ পাইবার জন্ত রাজকর্ম ছাড়িয়া অন্তঃপুরে আশ্রয় লইয়াছেন। তিনি রাজার কর্তব্য ও দায়িত্ব ভুলিয়াছেন—কেবল নিরবচ্ছিন্ন প্রেমরসলীলার মধ্যে জীবনের সার্থকতা খুঁজিতেছেন।

কিন্তু স্মিত্রা রাজার এই সর্বগ্রামী প্রেমকে একটা অশুভ মোহমাত্র জানিয়া ব্যথিতচিত্ত। কর্তব্যবুদ্ধি জাগ্রত করিবার জন্ত রাজার নিকট তিনি আবেদন করেন, এই আত্মবিশ্বস্ত, কর্তব্যবিমুখ প্রেম প্রকৃত প্রেম নয় বলিয়া তাঁহাকে

নিরন্তর করিতে চেষ্টা করেন, কিন্তু তাঁহার চেষ্টা ব্যর্থ হয়। সুমিত্রা বলেন,—
অন্তরে তিনি রাজার প্রেমসী, কিন্তু বাহিরে মহিষী, রাজা হিসাবে রাজার কর্তব্য
আছে, রানী হিসাবে তাঁহারও কর্তব্য আছে, এই সর্ব-বিস্মরণী অন্ধপ্রেমকে
রাজা-রানীর কর্তব্যে বাধা দিয়া অকল্যাণের সৃষ্টি করিতে দেওয়া উচিত নয়।
রাজা বলেন,

রাজা রানী। কে রাজা? কে রানী?
নহি আমি রাজা। শূন্য সিংহাসন কাঁদে।
কীর্ণ রাজকাঁধরাশি চূর্ণ হয়ে যায়
তোমার চরণতলে ধুলির মাঝারে।
সুমিত্রা

শুনিয়া লজ্জায় মরি। ছি ছি মহারাজ,
এ কি ভালোবাসা। এ যে মেঘের মতন
রেখেছে আচ্ছন্ন করে মধ্যাহ্ন-আকাশে
উজ্জল প্রতাপ তব। শোনো প্রিয়তম,
আমার সকলি তুমি, তুমি মহারাজ,
তুমি স্বামী—আমি শুধু অনুগত ছায়া,
তার বেশি নই; আমারে দিও না লাজ,
আমারে বেসো না ভাল রাজশ্রীর চেয়ে।

সুমিত্রা রাজার এই মোহ-আবরণ ছিন্ন করিবার চেষ্টা করিয়াও, প্রজাপীড়ক,
হৃবৃত্ত কাশ্মীরী-অমাত্যগণকে রাজ্য হইতে অবিলম্বে বিতাড়িত করিয়া আর্ত,
ক্ষুধাতুর প্রজাগণকে রক্ষা করিতে বলিয়াও যখন রাজার নিদ্রিত পৌরুষ ও কর্তব্য-
জ্ঞানকে উদ্ধুদ্ধ করিতে পারিলেন না, তখন তিনি দারুণ সংকল্প করিলেন। নিজেই
কাশ্মীরে যাইয়া ভ্রাতা কুমারসেনের সাহায্যে যুদ্ধ করিয়া বিদ্রোহী, অত্যাচারী
কাশ্মীরী-অমাত্যগণকে বন্দী করিয়া দণ্ড দিবেন।

পিতৃসত্যপালনের তরে রামচন্দ্র
গিয়াছেন বনে, পতিসত্যপালনের
লাগি আমি যাব। যে সত্যে আছেন বাধা
মহারাজ রাজ্যলক্ষ্মী কাছে, বড় তাহা
সামান্য নারীর তরে ব্যর্থ হইবে না।

এই উদ্দেশ্যে তিনি পুরুষের ছদ্মবেশে জালন্ধর ত্যাগ করিয়া কাশ্মীরে উপস্থিত
হইলেন।

রানীর এই পলায়নে রাজা বিক্রমদেবের অন্তর্জীবনে একটা দারুণ বিপ্লব উপস্থিত

হইল। রাজার প্রেম কর্তব্য ছাড়িয়া, সংসার ভুলিয়া, একটিমাত্র নারীর মধ্যে কেন্দ্রীভূত হইয়াছিল, সেই প্রেম আশ্রয়চ্যুত হওয়ায় একটা রূঢ় আঘাতে তাঁহার স্বপ্ন ভাঙিয়া গেল, মোহের নাগপাশ ছিন্ন হইল। প্রেমের অন্ধ-আবেগ রূপান্তরিত হইল যুদ্ধের নেশায়, প্রতিহিংসা-গ্রহণের ইচ্ছায়। রাজার জীবনের নূতন অধ্যায় উদঘাটিত হইল।

অন্তর্ধানী দেব,

তুমি জান, জীবনের সব অপরাধ
তারে ভালবাসা ; পুণ্য গেল, স্বর্গ গেল,
রাজ্য যায়, অবশেষে সেও চলে গেল।
তবে দাও, কিরে দাও ক্ষাত্রধর্ম মোর ;
রাজধর্ম কিরে দাও, পুরুষহৃদয়
মুক্ত করে দাও এই বিশ্বরঙ্গমাঝে।
কোথা কর্মক্ষেত্র। কোথা জনস্রোত। কোথা
জীবনমরণ। কোথা সেই মানবের
অবিশ্রাম স্মৃৎস্মৃৎ, বিগদসম্পদ,
তরঙ্গ-উচ্ছ্বাস।...

স্বপ্ন টুটে গেছে...

নৈশদল করহ প্রস্তুত, যুদ্ধে যাব
নাশিব বিদ্রোহ।

রাজা বিদ্রোহী কাম্বীরী-অমাত্যদের বিরুদ্ধে যুদ্ধযাত্রা করিয়াছেন, শিলাদিত্য, উদয়ভাস্কর বন্দী হইয়াছে, যুধাজিৎ আর জয়সেন পলাতক। রাজা আবার তাঁহার ক্ষত্রিয়সন্তায়, রাজসন্তায় ফিরিয়া আসিয়াছেন।

এ কী মুক্তি। এ কী পরিজ্ঞাপ। কী আনন্দ
হৃদয়মাঝারে। অবলার স্বীর্ণ বাহ
কী প্রচণ্ড স্মৃৎ হতে রেখেছিল মোরে
বাঁধিয়া বিশ্বরমাঝে।...

মুক্তি। মুক্তি আজি। শৃঙ্খল বন্দীরে
ছেড়ে আপনি পলায়ে গেছে। এত দিন
এ জগতে কত যুদ্ধ, কত সন্ধি, কত
কীর্তি, কত রঙ্গ, কত কী চলিতেছিল
কর্মের প্রবাহ—আমি ছিন্ন অন্তঃপুরে
প'ড়ে ; রুদ্ধদল চম্পককোরকমাঝে
হৃৎ কীট-সম।...

এ প্রবল হিংসা ভালো ক্ষুদ্র প্রেম চেয়ে,

প্রলয় তো বিধাতার চরম আনন্দ !

হিংসা এই হৃদয়ের বক্ষনমুক্তির

স্বপ্ন ! হিংসা জাগরণ ! হিংসা স্বাধীনতা !

এদিকে স্মৃতি কাম্বীরে গিয়া ভ্রাতা কুমারসেনের নিকট কাম্বীরী-অমাত্যদের প্রজাপীড়ন ও বিদ্রোহ এবং রাজার নিশ্চেষ্টতার কথা বলেন। ভগিনীর অহুরোধে কুমারসেন কাশী রাজা চন্দ্রসেনের অহুমতি লইয়া ‘হুসিনীত দস্যদের দমন’ করিতে ও ‘কাম্বীরের কলঙ্ক’ দূর করিবার জন্য স্মৃতির সঙ্গে সর্বসম্মত জালন্ধরে যাত্রা করিল। পথের মধ্যে তাহারা পলাতক জয়সেন ও যুধাজিৎকে বন্দী করিয়া লইয়া বিক্রমদেবের যুদ্ধশিবিরে উপস্থিত হইল। এই সংবাদে রাজার সন্তোষাগ্রত পৌরুষ আহত হইয়া বিদ্রোহী হইয়া উঠিল। তাহার অক্ষমতা ও কাপুরুষতা-প্রমাণের জন্যই কি নারী শত্রুকে পরাজিত ও বন্দী করিয়া আনিয়াছে !

মহারানী এসেছেন বন্দী করে লয়ে

যুধাজিৎ-জয়সেনে ! এ কি স্বপ্ন না কি !

এ কি রণক্ষেত্র নয় ! এ কি অন্তঃপুর !

এতদিন ছিলাম কি যুদ্ধের স্বপনে

মগ্ন। মহা আগিয়া আজ দেখিব কি

সেই ফুলবন, সেই মহারানী, সেই

পুষ্পশয্যা, সেই স্বর্গীয় অলস দিন,

দীর্ঘনিশি বিজড়িত ঘুমে জাগরণে।

রানী সাক্ষাতের প্রার্থনা করিলে রাজার উত্তর,—

সাক্ষাৎ ? কাহার সাধে। রমণীর সনে

সাক্ষাতের এ নহে সময়।...

রুদ্ধ করো দ্বার—এ শিবিরে শিবিকার

প্রবেশ নিষেধ।

বন্দী বিদ্রোহীরা রাজার এই মানসিক অবস্থার সুযোগ লইয়া বুঝাইল যে, তাহারা রাজারই প্রজা, তাহারা যদি কিছু অত্যাচার করিয়া থাকে, তবে রাজাই তাহাদিগকে শাস্তি দিবেন, বিদেশী ইহাতে হস্তক্ষেপ করিলে, রাজার অক্ষমতাই প্রমাণিত হয়, রাজাকেই অপমান করা হয়। লুপ্ত-বিচার-বুদ্ধি রাজার সমস্ত ক্রোধ কেন্দ্রীভূত হইল স্মৃতি ও কুমারসেনের উপর। তিনি কাম্বীরের বিরুদ্ধে যুদ্ধযাত্রায় প্রস্তুত হইলেন।

কুমারসেন ও স্মৃতি রাজার অপ্রত্যাশিত ব্যবহারে মর্মান্বিত ও অপমানিত

হইল। স্নেহময়ী ভগিনী স্মিত্রার একান্ত অনুরোধে ও আপন হৃদয়ের স্বাভাবিক উদারতায় কুমারসেন যুদ্ধ করিয়া এই অপমানের প্রতিশোধ না লইয়াই কাশ্মীরে ফিরিতে মনস্থ করিল। বৃদ্ধ ভৃত্য শংকর শান্তির প্রস্তাব লইয়া গিয়া অপমানিত হইয়া ফিরিল, সে কাশ্মীরের মানরক্ষার জন্ত ও বীরের স্বধর্মরক্ষার জন্ত বারবার কুমারসেনকে যুদ্ধ করিতে প্ররোচনা দিল। কিন্তু স্মিত্রা ‘পিতা-মাতা-বিধাতার আশীর্বাদ-ঘেরা পুণ্য স্নেহতীর্থ’, ‘কল্যাণভূমি’ কাশ্মীরকে ‘বাহির হইতে হিংসানল-শিখা আনিয়া’ ‘অন্ধারমলিন’ করিতে নিষেধ করিলেন। ভ্রাতা ও ভগিনী ‘ভীক’, ‘পলাতক’ ‘অখ্যাতি’ গ্রহণ করিয়াই কাশ্মীরের পথে ফিরিল।

বিক্রমদেব কুমারসেনের পিছনে পিছনে কাশ্মীর-আক্রমণের জন্ত যাত্রা করিয়া-ছেন। কুমারসেন স্বদেশরক্ষার জন্ত চন্দ্রসেনের কাছে সৈন্যসাহায্য চাহিল, কিন্তু স্ত্রীর কুপরাগশর্শে চন্দ্রসেন সে-সাহায্য দিল না। উপায়হীন যুবরাজ কাশ্মীররক্ষার আশা ছাড়িয়া দিয়া স্মিত্রাকে সঙ্গে লইয়া পলায়ন করিল। বিক্রমদেব কাশ্মীর অধিকার করিলেন এবং বহুসম্মানিত অতিথিভাবে চন্দ্রসেন কর্তৃক গৃহীত হইলেন।

কুমারসেনের সহিত ত্রিচূড়রাজকন্যা ইলার বিবাহ স্থির হইয়াছিল। উভয়ে উভয়কে গভীরভাবে ভালোবাসে। আগামী পূর্ণিমারাত্রিতে তাহাদের বিবাহের দিন। পলাতক কুমারসেন ইলার সহিত একবার দেখা করিবার জন্ত ত্রিচূড়রাজ্যে উপস্থিত হইল। কিন্তু কাশ্মীর-বিজয়ী বিক্রমদেবের ভয়ে ভীত ইলার পিতা কুমারসেনকে ইলার সহিত সাক্ষাৎ করিতে দিলেন না এবং শীঘ্র তাঁহার রাজ্য ছাড়িয়া চলিয়া যাইতে বলিলেন। ব্যর্থকাম, হতভাগ্য যুবরাজ স্মিত্রার সহিত অরণ্যে আশ্রয় গ্রহণ করিল।

এদিকে বিক্রমদেব কুমারসেনকে ধরিবার জন্ত অত্যন্ত ব্যস্ত হইয়া পড়িলেন। চন্দ্রসেনের মহিষী রেবতী কুমারকে রাজদ্রোহী বলিয়া শাস্তি দিতে অনুরোধ করিলেন এবং প্রজারা তাহাকে লুকাইয়া রাখিয়াছে বলিয়া তাহাদের ঘরে ঘরে আগুন জ্বালাইবার পরামর্শ দিলেন। গুপ্তচরের মুখে ত্রিচূড়রাজ্যে কুমারের গোপন আশ্রয়ের সংবাদ পাইয়া বিক্রমদেব যুগয়ার ছলে ত্রিচূড়রাজ্যে উপস্থিত হইলেন।

বিক্রম ত্রিচূড়রাজ্যে উপস্থিত হইলে অমররাজ তাঁহার ‘যাহা আছে’, সমস্তই বিক্রমকে ‘সমর্পণ’ করিতে অগ্রসর হন। সেই সঙ্গে কন্যা ইলাকেও তাঁহার হাতে সমর্পণ করিতে প্রস্তুত হন।

প্রবল প্রতিহিংসার স্রোতোবেগে স্মিত্রার স্মৃতি বিক্রমের মন হইতে মুছিয়া গিয়াছে। সে-স্মৃতিকে একেবারে লুপ্ত করিয়া নূতন প্রেমের সার্থকতা-লাভের জন্ত এখন তাঁহার আকাঙ্ক্ষা।

যাও তবে—একেবারে চলে যাও দূরে ।
জীবনে খেঁকো না জেগে অনুতাপরূপে,
দেখা যাক যদি এইখানে—সংসারের
নির্জন নেপথ্যদেশে পাই নব প্রেম,
তেমনি অন্তলম্পর্শ, তেমনি মধুর ।

‘অপক্লপ-মূর্তি’ ইলা বিক্রমকে বলিল,—

মহারাজ,

পিতা মোরে দিয়াছেন সঁপি তব হাতে ;
আপনারে ভিক্ষা চাহি আমি । কিরাইয়া
দাও মোরে । কত ধন, রত্ন, রাজ্য, দেশ
আছে তব ; ফেলে রেখে যাও মোরে এই
ভূমিতলে । তোমার অভাব কিছু নাই ।

বিক্রমদেব

আমার অভাব নাই ? কেমনে দেখাব
গোপন হৃদয় । কোথা সেখা ধনরত্ন ।
কোথা সমাগরা ধরা । সব শূন্যময় ।
রাজ্যধন না থাকিত যদি—শুধু তুমি
থাকিতে আমার—

ইলা

নহ তবে এ জীবন ।

তোমরা যেমন করে বনেয় হরিণী
নিয়ে যাও বুকে তার তীর তীর বিধে,
তেমনি হৃদয় মোর বিদীর্ণ করিয়া
জীবন কাড়িয়া আগে, তার পরে মোরে
নিয়ে যাও ।

বিক্রমদেব

কেন, দেবী, মোর 'পরে এত
অবহেলা । আমি কি নিতান্ত তব যোগ্য
নহি । এত রাজ্য, দেশ, করিলাম জয়,
প্রার্থনা করেও আমি পাব না কি তব
হৃদয় তোমার ।

ইলা

সে কি আর আছে মোর ।

সমস্ত সঁপেছি যারে বিদায়ের কালে

হৃদয় সে নিয়ে চলে গেছে, বলে গেছে—
 ফিরে এসে দেখা দেবে এই উপবনে ।
 কত দিন হল ; বনশ্রান্তে দিন আর
 কাটে নাকো । পথ চেয়ে সন্ধ্যা পড়ে আছি...

মহারাজ,

কোথা নিয়ে যাবে । যেথে যাও তার তরে
 যে আমারে ফেলে রেখে গেছে ।

বিক্রমদেব

না জানি সে

কোন ভাগ্যবান ।...

বসে মাছ যার তরে কি নাম তাহার ।

ইলা

কাশ্মীরের যুবরাজ—কুমার তাহার
 নাম ।

বিক্রমদেব

কুমার ? কাশ্মীরের যুবরাজ ?...
 তাহার দৌশাগ্যারবি গেছে অন্তাচলে,
 ছাড়া তার আশা । শিকারের যুগসম
 সে আজ তাড়িত, ভীত, আশ্রয়বিহীন,
 গোপন অরণ্যছায়ে রয়েছে লুকায়ে ।
 কাশ্মীরের দীনতম ভিক্ষাজীবী আজ
 স্থখী তার চেয়ে ।

ইলা

সত্য বলে মহারাজ, হলনা কোরো না ।
 জেনো, এই অতি ক্ষুদ্র রমণীর প্রাণ
 শুধু আছে তারি তরে, তারি পথ চেয়ে ।
 কোন গৃহহীন পথে কোন বনমাঝে
 কোথা ফিরে কুমার আমার । আমি যাব,
 বলে দাও—গৃহ ছেড়ে কখনো যাই নি,
 কোথা যেতে হবে । কোন দিকে কোন পথে ।...

প্রিয়তম, প্রিয়তম,

আমি তো আমি নে, নাথ, সংকটে পড়েছ—
 আমি হেথা বসে আছি তোমার লাগিয়া ।

তুমি নাকি

পৃথিবীর রাজা। বিপ্লবের কেহ নহ ?

এত সৈন্য, এত যশ, এত বল নিয়ে

দূরে বসে রবে ? তবে, পথ বলে দাও।

জীবন সঁপিবে একা অবলা রমণী।

বিক্রমদেব

কী প্রবল প্রেম ! ভালোবাসো, ভালোবাসো

এমনি সবেগে চিরদিন। যে তোমার

হৃদয়ের রাজা, শুধু তারে ভালোবাসো।

প্রেমস্বর্ণচ্যুত আমি, তোমাদের দেখে

ধস্ত হই। দেবী, চাহি নে তোমার প্রেম।

শুষ্ক শাখে ঝরে ফুল, অস্ত তরু হতে

ফুল ছিঁড়ে নিয়ে তারে কেমনে সাজাব।

আমারে বিশ্বাস করো—আমি বন্ধু তব।

চল মোর সাথে, আমি তারে এনে দেব ;

সিংহাসনে বসায়ে কুমারে, তার হাতে

সঁপি দিব তোমারে কুমারী।

বিক্রমদেবের অন্তর-প্রবাহ একটা প্রবল ধাক্কায় এখান হইতে মোড় ফিরল।
তাহার হিংস্র, ক্ষিপ্ত যুদ্ধাকাজ্জা, প্রতিশোধস্পৃহা এই আবেগময়, একনিষ্ঠ, সর্বস্ব-
ত্যাগোন্মুখ প্রেমের বিহ্যৎ-দীপ্তির সম্মুখে নতশির হইয়া মৃতপ্রায় হইয়া পড়িল।
নূতন আলোকে রাজা আবার নিজেকে যেন ফিরিয়া পাইলেন।

যুদ্ধ নাহি

ভালো লাগে। শাস্তি আরো অসহ্য বিষণ্ণ !

গৃহহীন, পলাতক, তুমি হুখী মোর

চেয়ে। এ সংসারে ঘেঁষা ষাও, সাথে থাকে

রমণীর অনিমেষ প্রেম, দ্বেবতার

ঋবদৃষ্টিসম ; পবিত্র কিরণে তারি

দীপ্তি পায় বিপদের মেঘ স্বর্ণময়

সম্পদের মতো। আমি কোন্ হুখে ফিরি

দেশ-দেশান্তরে, স্বর্কে বহে জয়ধ্বজা,

অস্তরেতে অভিশপ্ত হিংসাতপ্ত প্রাণ।

কোথা আছে কোন্ ব্রিদ্ধ হৃদয়ের মাঝে

প্রস্ফুটিত শুভ্র প্রেম শিশিরশীতল।

ধুয়ে দাও প্রেমময়ী, পুণ্য অশ্রুজলে

এ মলিন হস্ত মোর রক্তকলুষিত।

এদিকে কুমারের নিভৃত অরণ্যবাস অসহ্য হইয়া উঠিল। প্রতিদিন নানা সংবাদ আসিতে লাগিল, প্রজারা কুমারকে লুকাইয়া রাখিয়াছে বলিয়া গ্রামের পর গ্রাম জ্বলাইয়া দেওয়া হইতেছে, তাহাকে জীবিত কি মৃত ধরিবার জন্ত পুরস্কার ঘোষণা করা হইয়াছে। চির-বিশ্বস্ত বৃদ্ধ ভৃত্য শংকর ছদ্মবেশে রাজ্যের সংবাদ লইতে যাইয়া ধরা পড়িয়াছে, শত্রু তাহাকে নিষ্ঠুরভাবে পীড়ন করিতেছে। জীবন তাহার দুর্বিষহ, জ্বালাময়,—

আর তো সহ্য না।

যুগা হয় এ জীবন করিতে বহন

সহস্রের জীবন করিয়া ক্ষয়।

সুমিত্রার প্রস্তাব, তাহারা ভাই-বোনে একবার রাজসভায় গিয়া নির্দোষীর উপর অত্যাচার-নিবারণের চেষ্টা করে, কিন্তু কুমারসেন বন্দী-ভাবে রাজসভায় যাইতে অনিচ্ছুক।

পিতৃসিংহাসনে

বসি বিদেশের রাজা দণ্ড দিবে মোরে

বিচারের ছল করি—এ কি সম্ভব হবে।

অনেক সহিছি বোন, পিতৃপুরুষের

অপমান সহিব কেনে।

এ-জীবন বহন করার চেয়ে মৃত্যুই ভাল! মৃত্যু এই অভিশপ্ত জীবন হইতে তাহাকে মুক্তি দিতে পারে। সুমিত্রারও ইহাই মত।

আমি রাজপুত্র—

ছারখার হয়ে যায় সোনার কান্দীর,

পথে পথে বনে বনে ফিরে গৃহহীন

প্রজা, কেঁদে মরে পতিপুত্রহীনা নারী,

তবু আমি কোনোমতে বাঁচিব গোপনে ?

সুমিত্রা

তার চেয়ে মৃত্যু ভালো।

কুমারসেন

বলো, তাই বলো।

ভক্ত যারা অনুরক্ত মোর—প্রতিদিন

সঁপিছে আপন প্রাণ নির্ধাতন সহি।

তবু আমি তাহাদের পশ্চাতে লুকায়ে

জীবন করিব ভোগ—একি বেঁচে থাকি !

সুমিত্রা

এর চেয়ে মৃত্যু ভালো ।

কুমারসেন

বাঁচিলাম শুনে ।

কোনোমতে রেখেছিলাম তোমারি লাগিয়া

এ হীন জীবন, প্রত্যেক নিশ্বাসে মোর

নির্দোষের প্রাণবায়ু করিয়া শোষণ ।

কুমার প্রাণবিসর্জন করিতে স্থির সংকল্প করিল । তাহার ছিন্নমুণ্ড কাশ্মীরের অতিথিকে উপহার পাঠাইবে সে সুমিত্রার হাত দিয়া । একথা শুনিয়া সুমিত্রা মুছিত হইয়া পড়িলেন । কিন্তু কুমার তাহার প্রাণে বল সঞ্চার করিল, ক্ষুদ্র নারীর উদ্দেশে উঠিয়া মহীয়সী নারীর মতো কঠিন কর্তব্য সম্পাদন করিতে আহ্বান করিল । তারপর অভাগিনী ইলার কথা । ইলার সম্বন্ধে কুমারের ধারণা,—

হেন অপমান লয়ে সে কি মোরে কভু

বাঁচিতে বলিত । সে আমার ঋণভার,

মহৎ মৃত্যুর দিকে দেখাইছে পথ ।

কাল পূর্ণিমার তিথি মিলনের রাত ।

জীবনের গ্লানি হতে মুক্ত ঘোঁত হয়ে

চিরমিলনের বেশ করিব ধারণ ।

তারপর শেষ দৃশ্য । কাশ্মীরের রাজসভা । সংবাদ আসিয়াছে, কুমারসেন স্বৈচ্ছায় আত্মসমর্পণ করিতে আসিতেছে । পরিবর্তিত-হৃদয় বিক্রমদেব আগ্রহে তাহার অপেক্ষায় আছেন ; সে আসিলেই মহাসমারোহে তাহাকে রাজ্যে অভিষেক করিবেন এবং সেই পূর্ণিমা রাত্রিতেই ইলার সহিত তাহার বিবাহকার্য সম্পাদন করিবেন । কেবল বৃদ্ধ ভৃত্য শংকরের মনে প্রচণ্ড বিক্ষোভ । যুবরাজ নিজে শত্রুর করে আত্মসমর্পণ করিতে আসিতেছেন, এই সংবাদ তাহার হৃদয়ে শেলসম আঘাত দিয়াছে,—‘সহস্র মিথ্যার চেয়ে এই সত্যে ধিক্,’ ‘আজি হৃদনের আগে মরিল না কেন’ সে । গ্রহরী সংবাদ জানাইল, কুমার শিবিকারদ্বারা রুদ্ধ করিয়া আসিতেছেন । শিবিকা সভামধ্যে প্রবেশ করিতেই বিক্রম ‘এস এস বন্ধু’ বলিয়া

অগ্রসর হইলেন। শিবিকার দ্বার খুলিয়া স্মিত্রা বাহির হইলেন—হাতে তাঁহার স্বর্ণথালে কুমারসেনের ছিন্নমুণ্ড! স্মিত্রা বিস্ময়-বিমূঢ় বিক্রমদেবকে বলিলেন,—

কিরেছ সন্ধানে যার রাত্রিদিন ধরে
কাননে কান্তারে শৈলে—রাজ্য ধর্ম দয়া
রাজলক্ষ্মী সব বিসর্জিয়া, যার লাগি
দিগ্বিদিকে হাহাকার করেছ প্রচার,
মূল্য দিয়ে চেয়েছিলে কিনিবারে যারে,
লহো মহারাজ, ধরণীর রাজবংশে
শ্রেষ্ঠ সেই শির। আতিথ্যের উপহার
আপনি ভেটিলে যুবরাজ। পূর্ণ তব
মনস্কাম, এবে শাস্তি হোক, শাস্তি হোক
এ জগতে, নিবে যাক নরকাগ্নিরাগি,
স্থখী হও তুমি !

এই বলিয়াই স্মিত্রা মাটিতে লুটাইয়া পড়িয়া প্রাণত্যাগ করিলেন। ইলা ছুটিয়া আসিয়া কুমারের ছিন্নমুণ্ড দোখিয়া মুহিত হইয়া পড়িল। মৃত্যুতে কুমার বন্দী-দশার সকল অপমান উত্তীর্ণ হইয়া গিয়াছেন দেখিয়া শংকর আনন্দ-বেদনারুদ্ধ কণ্ঠে বলিল,—

প্রভু, স্বামী,
বৎস, প্রাণাধিক, বৃদ্ধের জীবনধন,
এই-ভালো, এই ভালো! মুকুট-পরেছ
তুমি, এসেছ রাজ্যের মতো আপনার
সিংহাসনে। মৃত্যুর অমর রশ্মিরেখা
উজ্জল করেছে তব ভাল। এত দিন
এ বৃদ্ধের রেখেছিল বিধি, আজি তব
এ মহিমা দেখাবার তরে! গেছ তুমি
পুণ্যধামে—ভূত্য আমি চিরজ্ঞানমের
আমিও যাইব সাথে।

চন্দ্রসেন মাথা হইতে মুকুট ছুঁড়িয়া ফেলিয়া, সিংহাসনে পদাঘাত করিয়া রেবতীকে রাক্ষসী, পিশাচী বলিয়া সম্মুখ হইতে দূর করিয়া দিলেন। আর বিক্রমদেব স্মিত্রার মৃতদেহের কাছে নতজান্ন হইয়া বসিয়া পড়িলেন। তাঁহার চূর্ণ-বিচূর্ণ হৃদয়ের অন্তস্তল হইতে চরম বেদনা ও হতাশার এই কয়টি কথা বাহির হইয়া আসিল—

দেবী, যোগ্য নহি আমি তোমার প্রেমের,
তাই বলে মার্জনাও করিলে না? রেখে
গেলে চির-অপরাধী করে? ইহজন্ম
নিত্য-অশ্রুজলে লইতাম ভিক্ষা নাগি
কিন্তু তব; তাহারো দিলে না অবকাশ?
দেবতার মতো তুমি নিশ্চল নিষ্ঠুর,
অমোঘ তোমার দণ্ড, কঠিন বিধান।

ইহাই মোটামুটি নাটকের কথাবস্তু।

এখন ইহার নাটকীয় কলা-কৌশল সম্বন্ধে আলোচনা করা যাইতে পারে।

এই নাটকে বিরোধের সূত্রপাত হইয়াছে রানীর গৃহত্যাগে। ভোগলোলুপ প্রেমের মোহে আচ্ছন্ন রাজা রানীর নিরবচ্ছিন্ন সঙ্গ কামনা করিয়া অন্তঃপুরমধ্যেই এই প্রেমের মহামহোৎসবে মত্ত লইয়া থাকিতে কামনা করিয়াছিলেন। রাজার কর্তব্য ভুলিয়াছিলেন, মনুষ্যত্বের আবেদন হইয়াছিল তাঁহার কাছে অর্থহীন। রানীর প্রেমের ইন্দ্রজালময় গণ্ডীর মধ্যে আবদ্ধ থাকিয়া সেই প্রেমের রসবিলাসের মধ্যেই জীবনের চরম সার্থকতা খুঁজিতেছিলেন। রানী রাজার সর্বগ্রাসী আকর্ষণের বস্তু হইলেও এই একান্ত প্রেমনিবেদনে রানী তৃপ্তি পান নাই। তিনি তো কেবলমাত্র প্রণয়িনী নন, তিনি রাজমহিষী, রাজকর্তব্যের অংশভাগিনী, প্রজাদের মাতা, এই সর্ববিস্মরণী প্রেমচর্চার মধ্যে তাঁহার পরিপূর্ণ সন্তোকে তিনি উপলব্ধি করিতে পারিতেছেন না, তাই রাজার মোহভঙ্গের জন্ত, কর্তব্যচেতনার জন্ত তাঁহার ব্যাকুল প্রার্থনা। কিন্তু রাজার চেতনা নাই, ‘সকল কর্তব্য চেয়ে প্রেম গুরুতর’, ‘যোগাসনে লীন যোগিবরের মতো’ তিনি প্রেম-সাধনায় রত, ‘বিশ্বের প্রলয়’ তাঁহার কাছে মূল্যহীন। রাজার প্রেমের এই ধ্যান ভাঙিয়া গেল রানীর পলায়নে।

যাহাকে কেন্দ্র করিয়া এই সাধনা, তাহার আকস্মিক অন্তর্ধানের প্রচণ্ড আঘাতে রাজার অন্তরে জাগিল দারুণ বিক্ষোভ। ব্যক্তিত্বের তীব্র অপমানে স্তম্ভ পৌরুষ তাঁহার জাগিয়া উঠিল। তিনি রাজা, রাজকর্তব্য বোঝেন, ‘অপদার্থ দীন কাপুরুষ’, ‘কর্তব্যবিমুখ’, ‘অন্তঃপুরচারী’ তিনি নন, তিনি বিদ্রোহ দমন করিতে জানেন, যুদ্ধ করিতে জানেন—রানীকে ইহা তিনি ভাল করিয়া দেখাইবেন, সকলকে ইহা জানাইবেন। যে-অন্ধ-আবেগ, যে-দুর্জয় শক্তি প্রসারিত ছিল প্রেমের মধ্যে, তাহাই পরিবর্তিত হইল এখন যুদ্ধের নেশায়, রাজধর্ম-ক্ষত্রিয়ধর্ম-পালনে, হিংসাবৃত্তি-চরিতার্থতায়,—চলিল উন্নত জয়ের অভিযান, আত্ম মহিমা-প্রদর্শনের অভিযান, রক্তশ্রোতে অপঘণ-ক্ষালনের অভিযান। এখন হইতে এই

বিরোধ ক্রমাগত বর্ধিত হইয়া চলিল। এই বিরোধ পরিপুষ্ট-লাভ করিল—পলাতক যুধাজিৎ ও জয়সেনকে বন্দী করিয়া স্মিত্রা ও কুমারসেনের আগমন-সংবাদে। যে-নারীকে পরোক্ষভাবে রাজার পৌরুষশক্তি দেখাইবার জন্ত এই উন্নত জয়যাত্রা, সেই নারীই পথের মাঝে তাঁহার জয়ের অংশ কাড়িয়া লইয়া পরিপূর্ণ জয়োল্লাসকে গ্লান করিয়া দিল! অসহ! তাঁহার সমস্ত আক্রোশ ও ক্রোধ কেন্দ্রীভূত হইল রানী ও কুমারসেনের উপর! তিনি দেখাইতে পারেন—ইহা অপেক্ষা অনেক বড়ো বিজয়ের শক্তি তাঁহার আছে, কুমারসেনকে পরাজিত করিয়া কাশ্মীর জয় করার শক্তিও তাঁহার আছে। রাজার প্রেম, তাঁহার প্রণয়ী-সত্তা ক্রুদ্ধ, হিংস্র, জয়-বিলাসী রাজসত্তার আড়ালে অন্তর্মিত হইয়া গেল, তাই ‘শিবিরে শিবিকার প্রবেশ নিষেধ’। ভয়ও আছে যদি রানীকে দেখিয়া বিরুদ্ধ মনোবৃত্তির চাপে নির্ধাতিত, মৃতপ্রায় প্রেম আবার জাগিয়া ওঠে, তাই, ‘সেনাপতি, পালাও, পালাও’। এখন ‘রমণী’ নয়, ‘পুষ্পশয্যা’ নয়, ‘ফুলবন’ নয়,—এখন ধ্বংসসিন্ধুমণ্ডিত জয়রস। এই বিরোধ আরো অগ্রসর হইল জয়সেন ও যুধাজিৎ-এর আত্মসমর্পণ ও পরামর্শে। তাহারা রাজার শাস্তি মাথা পাতিয়া লইবে, কিন্তু বিদেশীর হস্তক্ষেপ কেন? আর কাশ্মীর জয় করিয়া ‘কাশ্মীর-সিংহাসনে কলঙ্কের ছাপ না দিলে’ রাজার শক্তির স্মরণীয় নিদর্শন তো কিছু দেখানো যাইবে না, রাজার ‘মান’ প্রতিষ্ঠিত হইবে না। রাজ-বয়স্ক দেবদত্তের আবির্ভাবে এই বিরোধ কতকটা শান্ত বা প্রতিহত হইবার আশা করা যাইতে পারিত, কিন্তু রাজা তাহার সহিত সাক্ষাৎ করিলেন না, তাহাকে শত্রুভাবে বন্দী করিয়া রাখিলেন। এই বিরোধের অগ্রগতি অপ্রতিহতই রহিল।

এই বিরোধ চরম অবস্থায় উন্নীত হইল, যখন বিক্রমদেব কাশ্মীর অবরোধ করিয়া পলাতক কুমারসেনকে জীবিত কি মৃত অবস্থায় ধরিবার জন্ত দিকে দিকে লোক পাঠাইলেন, গ্রামের পর গ্রাম জ্বালাইতে লাগিলেন। সমস্ত কাশ্মীরে হাহাকার ও কান্নার রোল উঠিল। শেষে নিজেই কুমারের অন্বেষণে যুগয়ার ছলে ত্রিচূড়রাজ্যে উপস্থিত হইলেন। এইখানেই বিরোধের পূর্ণ পরিণতি।

তারপর এই বিরোধের অভ্যভেদী প্রাচীর অকস্মাৎ বজ্রাঘাতে চূর্ণ-বিচূর্ণ হইয়া গেল। সে বজ্র আসিল কুমারসেনের প্রণয়িনী ইলার হাত হইতে। ইলার জীবন-মরণ-ভুচ্ছকারী, সুখে-দুঃখে-অবিচল, ত্যাগ-তপস্যা-মণ্ডিত প্রেম সেই বজ্রের রূপ। হিংসার উন্নততা, প্রতিশোধের দুর্বীর আকাঙ্ক্ষা এক মুহূর্তের মধ্যে মিলাইয়া গেল। শুধু বিরোধই যে লুপ্ত হইল তাহা নয়, রাজার মানসিক পুনর্জন্ম হইল। প্রেম কেবল যুগল-জীবনের নিরবচ্ছিন্ন রসলীলা নয়, প্রেম প্রিয়তমের দুঃখ-বিপদে

দেবতার অনিমেঘ দৃষ্টি ; প্রেম প্রিয়তমকে শারীরিক, মানসিক, আধ্যাত্মিক সমস্ত-প্রকার সংকট হইতে মুক্ত করিবার জন্ত যে-কোনো স্বার্থত্যাগের জন্ত প্রস্তুত ; প্রেম খণ্ড বা ক্ষণিক উপভোগের বস্তু নয়, প্রেম সারাজীবনব্যাপী কল্যাণ ও সৌন্দর্যের প্রস্রবণ, এই সত্যকার প্রেমের স্বরূপ 'প্রেম-স্বর্গচ্যুত' হতভাগ্য রাজা জীবনে প্রথম দেখিলেন। এই পরিবর্তিত মনে সেই 'শিশিরশীতল শুভ্রপ্রেম'-এর আকাজক্ষা জাগিল। তখনই স্মিত্রার প্রেমকে রাজার যথার্থভাবে উপলব্ধি করিবার শক্তি আসিল। যুদ্ধ, জয়, হিংসা হইল অর্থহীন, অন্ততপ্ত মন উন্মুক্ত হইয়া রহিল স্মিত্রার জন্ত।

বিরোধের এই অতি-দ্রুত পতনের মুখে দেবদত্তের আবির্ভাব। এবার তাহার একান্ত প্রয়োজন রাজার পক্ষে। সে যে স্মিত্রার পক্ষের লোক। এবার আর সে 'শত্রু' নয়, কারাগারে 'বন্দী' হইবার যোগ্য নয়, সে একেবারে 'বন্ধুরত্ন', মৃতিমান 'অনুকূল দৈব'। এবার সে রাজার সত্যকার বন্ধু, তাহাকেই রাজার বন্ধুকৃত্য করিতে হইবে। লুকায়িত কুমারসেনকে সন্ধান করিবার ভার তাহার উপর, কারণ তাহাকে সিংহাসনে প্রতিষ্ঠিত করিয়া ইলার সঙ্গে তাহার বিবাহ দেওয়া রাজার এখন সর্বপ্রধান কর্তব্য। তারপর কুমারের কাছে 'আর-কেহ যদি থাকে,' 'যদি দেখা পাওয়া যায় আর-কারো', তাহার কাছে রাজার বর্তমান মনের অবস্থাটা জানানোও কম প্রয়োজনীয় কর্তব্য নয়। রাজা এখন স্বেচ্ছা-দিনের—পূর্বাপেক্ষা বৃহত্তর ও মহত্তর স্বেচ্ছা-দিনের জন্ত ব্যাকুল। শীতের কুহেলী-ঢাকা দিনের অবসান হইয়াছে, বসন্তের দূত মলয়-পবন দেবদত্তের মৃতি ধরিয়া আজ সমাগত, বসন্তের নব-আনন্দ-বিহ্বলতার সম্ভাবনায় রাজা আজ বিগলিত-চিত্ত।

ইহার পরেই নাটকের শেষ পরিণাম। বিরোধের কারণ অপসারিত হইলেই মিলন সম্ভব হয়, ইহাই সাধারণত দেখা যায়। কিন্তু অপ্রত্যাশিত ঘটনা ঘটিল। নাটক মিলনান্ত না হইয়া বিয়োগান্ত হইল। রানীর সঙ্গে বা কুমারের সঙ্গে রাজার মিলন হইল না। রাজার বন্ধু দেবদত্ত রাজার এই পরিবর্তিত মনোভাবের সংবাদ বহন করিয়া লইয়া কুমার ও রানীর সঙ্গে দেখা করিতে পারিল না—কুমারের অলুচর তাহাকে কৌশলে ফিরাইয়া দিল। তারপর কুমারসেনের নিদারুণ সংকল্প, কুমারের ছিন্নমুণ্ড লইয়া স্মিত্রার দৌত্য, তাহার মৃত্যু—সবই একেবারে রাজার পক্ষে অভাবিত, অপ্রত্যাশিত। রাজার তৎকালীন মনোভাব বা কর্মের ইহা সম্পূর্ণ বিপরীত। এই পরিণাম অব্যবহিত পূর্ববর্তী ঘটনার অনিবার্য ফলরূপে উৎপন্ন নয়।

নাটকে সাধারণত দেখা যায়, বিরুদ্ধশক্তির সংঘাতের দ্বারা যে জটিলতার উদ্ভব

হয়, তাহা উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পাইয়া এমন একটা চরম অবস্থায় পৌঁছায়, যখন বিরুদ্ধ-শক্তির মধ্যে একটির জয় এবং অত্রটির পরাজয় সুস্পষ্ট হয়; তাহার পরে ঘটনার গতি অনিবার্যরূপে সেই সম্ভাব্য জয়ের অন্তর্কূলে প্রবাহিত হইয়া নাটকের পরিসমাপ্তি ঘটায়। এই বিরুদ্ধশক্তির মধ্যে ভালো মন্দের দ্বারা বা মন্দ ভালোর দ্বারা কিংবা পুণ্য পাপের দ্বারা বা পাপ পুণ্যের দ্বারা পরাজিত হইতে পারে। এই প্রসঙ্গে Hudson-এর নাটকের কথাবস্তু-সংগঠনের অতি-পরিচিত মূলনীতিগুলির উল্লেখ করা যাইতে পারে,—

“We have, to begin with, some Initial Incident or Incidents in which the conflict originates; secondly, the Rising Action, Growth, or Complication, comprising that part of the play in which the conflict continues to increase in intensity, while the outcome remains uncertain; thirdly, the Climax, Crisis or Turning Point, at which one of the contending forces obtains such controlling power that henceforth its ultimate success is assured; fourthly, the Falling Action, Resolution, or De'nouement, comprising that part of the play in which the stages in the movement of events towards this success are marked out; and fifthly, the Conclusion or Catastrophe, in which the conflict is brought to a close.” ইহার সহিত Hudson, Introduction বা Exposition নামে প্রারম্ভিক স্তরের কথা উল্লেখ করিয়াছেন। এই নীতিগুলি কমবেশি সকল নাটকের আখ্যান-ভাগ-সংস্থাপনের মূলেই ক্রিয়াশীল।

বিরোধ যেখানে চরম পরিণতি লাভ করিল, তাহার পরে সেই বিরোধের অন্তর্কূল আত্মঘাতিক ঘটনাই পরবর্তী স্তরে প্রত্যাশিত। ঘটনার স্বাভাবিক পরিণতিতে আমরা এই নাটকে হুতো দেখিতাম, বিক্রমদেব কুমারসেনকে বন্দী করিয়া ধরিয়া আনিয়াছেন, বা বন্দী-দশা এড়াইবার জন্ত সে আত্মহত্যা করিয়াছে, বা তাহার ছিন্নমুণ্ড পাঠাইয়াছে, কি রানী আসিয়া তাঁহার মোহভঞ্নের জন্ত আত্মদান করিয়াছেন, কিন্তু বিক্রমের প্রতিকূল মনোভাব পূর্ণভাবেই বজায় আছে, তাহারই ফলস্বরূপ আমরা ঐ ঘটনাগুলি আশা করিতে পারিতাম। তাহার পর এই ভীষণ আঘাতে রাজা তাঁহার পূর্ব-সত্তা ফিরিয়া পাইতেন, তাঁহার কৃতকর্মের ফল দেখিয়া অন্ততপ্ত ও মোহমুক্ত হইতেন, এবং তাঁহার মর্যাদাসিক ভুলের জন্ত সারাজীবন অন্তর্দাহের তুষানল বৃকে জ্বলাইয়া রাখিতেন। এইভাবে রাজার জীবনের চরম ট্রাজেডিতে এই নাটকের শেষ হইত। ইহাই একমুখী বিরোধের কার্য-কারণ-ঘটিত পরিণতি। কিন্তু এই নাটকের পরিণতি বিরোধের কার্য-

কারণ-ঘটিত স্বাভাবিক, প্রত্যাশিত পরিণতি নয়, ইহা আকস্মিক। স্মিত্রার মৃত্যু এবং যে-ভাবেই হোক কুমারের পরাজয় বা মৃত্যুতেই এই বিরোধের অবসান হওয়া সংগত ও স্বাভাবিক ছিল, তাহার পূর্বে নয়। এই ক্রটি রবীন্দ্রনাথ নিজেও বুঝিতে পারিয়াছিলেন, তাই ‘তপতী’তে তাহার সংশোধনের চেষ্টা করিয়াছেন।

‘রাজা ও রানী’ নাটকের শেষে নিয়তির অলঙ্ঘ্য বিধানই প্রাধান্যলাভ করিয়াছে। রাজার মোহমুক্তি হইয়া গিয়াছে, বিরোধের অবসান হইয়াছে, তবুও রাজাকে শাস্তি পাইতে হইল, নিয়তির ‘নিশ্চল’, ‘নিষ্ঠুর’ ‘অমোঘ দণ্ড’ই স্মিত্রার হাত দিয়া তাঁহার মাথায় পড়িল।

এখন বিচার্য ‘রাজা ও রানী’র এইপ্রকার পরিণতিতে রসসৃষ্টির ব্যাঘাত ঘটিয়াছে কিনা? সাধারণ নিয়মের ব্যতিক্রম হওয়াতে সত্যই রচনা ‘দোষ’দুষ্ট হইয়াছে কিনা? আমাদের মতে ইহাতে রসসৃষ্টি ব্যাহত হয় নাই এবং নাটকের প্রতিপাদ্য বিষয়ের আদর্শচ্যুতিও ঘটে নাই। একান্ত ভোগলোলুপ প্রেমের মোহ-গ্রস্ত, বাস্তবপরিবেশ-চেতনাহীন রাজার নিকট সত্যকার প্রেমের স্বরূপ উদ্ঘাটন ও এই মোহের শোচনীয় পরিণাম-প্রদর্শনই এই নাটকের প্রতিপাদ্য বিষয়। ইলার প্রেমের রাজা সত্যকার প্রেমের স্বরূপ দেখিয়াছেন, স্মিত্রার প্রেমের যথার্থ তাৎপর্য বুঝিতে পারিয়াছেন, স্মিত্রার ‘সত্য উপলব্ধি’ করিয়াছেন; তখনই সমস্ত হিংসা-বৈষ-বিরোধ ত্যাগ করিয়া অল্পতপ্ত রাজা নিজেকে অপরাধী মনে করিয়া স্মিত্রার সন্ধান করিয়াছেন। স্মিত্রার মৃত্যুর পূর্বেই যদি অল্পপ্রকার আঘাতের দ্বারা আসক্তির অবসান হয়, মোহ দূর হইয়া চিত্তের সেই শান্ত অবস্থা আসে, যাহাতে স্মিত্রার ‘সত্য-উপলব্ধি’ ‘সম্ভব হয়,’ তাহাতে মূল প্রতিপাদ্য বিষয়ের কোনোই হানি হয় না। অগ্নায়ভাবে এই সত্যকার প্রেমিকা, আদর্শ সহধর্মিণীর বিরুদ্ধাচরণ করা, তাহাকে অপমানিত করা, তাহার ভ্রাতাকে লাঞ্ছনা করা, তাহার পিতৃরাজ্য ধ্বংস করা প্রভৃতি দুষ্কার্যের জন্ত তাঁহাকে তো চিরজীবন অল্পতাপে দগ্ধ হইতেই হইবে, তাহাতেই তাঁহার চরিত্রে একটা ট্র্যাজেডির সম্ভাবনা রহিয়াছে, মৃত্যু না হইয়া মিলন হইলেও এ-ট্র্যাজেডির সম্ভাবনা যাইত না,—“ইহজন্ম নিত্য-অশ্রুজলে লইতাম ভিক্ষা মাগি ক্ষমা তব।” এই মিলনের মধ্যেও অল্পতাপের চিরন্তন বেদনা বৃকে বাসা বাঁধিত। স্মিত্রার মৃত্যুতে রাজার জীবনের ট্র্যাজেডি নিদারুণভাবে ঘনীভূত হইয়াছে। তাঁহাকে দ্বিগুণভাবে আঘাত পাইতে হইয়াছে। নিয়তির ইহা নিষ্ঠুর আঘাত—ক্ষমাহীন চিরন্তন শাস্তি। দোষী তাহার দোষ বুঝিয়া অল্পতপ্ত হইলেও শাস্তি এড়াইতে পারিল না; কেবল অল্পতাপে এ পাপক্ষালন হয় নাই, সারাজীবনব্যাপী সাধনাহীন দুঃখ রাজাকে ভোগ করিতে হইল। তাই

সুমিত্রার সম্বন্ধে রাজার শেষকথা,—“দেবতার মতো তুমি নিশ্চল নিষ্ঠুর, অমোঘ তোমার দণ্ড, কঠিন বিধান।” এই দণ্ডে, ভাগ্যের এই নিদারুণ পরিহাসে, এই নাটকের ট্র্যাজিক মূল্য অনেকগুণে বর্ধিত হইয়াছে।

‘রাজা ও রানী’ নাটকের এইপ্রকার পরিণতিতে একটা চমৎকার রসসৃষ্টি হইয়াছে; সাধারণ নিয়মের বহির্ভূত হইলেও ইহার নাটকীয় আবেদন বিন্দুমাত্র ক্ষুণ্ণ হয় নাই।

সুতরাং রবীন্দ্রনাথ যে এই নাটকে ‘কুমার-ইলার প্রেমকাহিনী শোচনীয় রূপে অসংগত’ বা ‘অপ্রাসঙ্গিক’ বলিয়াছেন, তাহা এই ‘রাজা ও রানী’ নাটক যে-ভাবে লেখা হইয়াছে, তাহার পটভূমিকায় বিচার করিলে যথার্থ বলিয়া মনে হয় না। অবশ্য ঘটনার একমুখী পরিণতি যদি তিনি অঙ্কিত করিতেন, যেমন ‘তপতী’তে করিয়াছেন, তাহা হইলে অন্যকথা। কিন্তু ‘রাজা ও রানী’কে যদি আমরা একটা স্বতন্ত্র নাটক ধরিয়া বিচার করি, এবং তাহাই করা উচিত, তবে কুমার-ইলার প্রেমকাহিনী একান্ত সংগত ও অপরিহার্য বলিয়া মনে হয়। পাশ্চাত্য নাটক ও ইংরেজী ভাষায় লিখিত নাটকের সমালোচনা-গ্রন্থগুলিই যে আমাদের নাটক-বিচারবুদ্ধির ভিত্তি, একথা অস্বীকার করিলে মিথ্যাকথা বলা হইবে। এইসব নাটকে অনেক সময় আমরা প্রধান আখ্যানবস্তুর সহিত আর একটি ক্ষুদ্র আখ্যানবস্তু জড়িত দেখি, এই সব sub-plot বা side-plot বিশেষ নাটকীয় উদ্দেশ্যে সার্থকতার সহিত ব্যবহৃত হইয়াছে। এইপ্রকার আনুষঙ্গিক উপ-আখ্যানভাগ সাদৃশ্য বা বৈসাদৃশ্যের দ্বারা নাটকের মূল-উদ্দেশ্যের পরিপূষ্টিসাধন করে। কুমার-ইলার প্রেম বৈসাদৃশ্যের দ্বারা এইরূপ উদ্দেশ্যসাধন করিয়াছে। বিক্রম-সুমিত্রার প্রেম কুমার-ইলার প্রেম অপেক্ষা ভিন্নপ্রকৃতির। একটি কর্তব্যভ্রষ্ট-ভোগসর্বস্ব প্রেম, অপরটি হৃৎ-বেদনায়-পরীক্ষিত, জীবন-মরণ-ব্যাপী-অবিচল প্রেম। প্রথমটি ‘পঞ্চশরের বেদনা-মাধুরী দিয়ে’ রচিত ‘বাসররাত্রি’র প্রেম, অপরটি সম্বন্ধে বলা যায়,—

উড়াব উর্ধ্বের প্রেমের নিশান

দুর্গম পথমাঝে

হৃদম বেগে, হৃৎসহতম কাজে।

রক্ষ দ্বিনের হৃৎ পাইতো পাব,

চাই না শান্তি, মানুসা নাহি চাব।

পাড়ি দিতে নদী হাল ভাঙে যদি,

ছিন্ন পালের কাছি,

মৃত্যুর মুখে দাঁড়ায়ে জানিব

তুমি আছ, আমি আছি। (মহরা)

কুমার-ইলার প্রেমের দ্বারাই বিক্রমদেবের চোখ ফুটিল—সুমিত্রাকে চিনিবার তাঁহার সুযোগ মিলিল। তাই এই প্রেম রাজার পরিবর্তনের পক্ষে একান্ত কার্যকরী এবং নাটকের মূল-উদ্দেশ্যের সাহায্যকারী। স্তত্রাং মূলনাটকের মধ্যে এই কাহিনীর সংযোজন অসংগত হয় নাই। সংশোধিত নাটক ‘তপতী’তেও নরেশ-বিপাশার প্রেমকাহিনী বৈপরীত্যের দ্বারা মূলকাহিনীর নাটকীয় রসের পরিপুষ্টি করিয়াছে।

‘রাজা ও রানী’ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের আর একটি আপত্তি এই যে, “নাটকের শেষ অংশে কুমার যে অসংগত প্রাধান্য লাভ করেছে, তাতে নাটকের বিষয়টি হয়েছে দ্বিধা-বিভক্ত।” এই অসংগত প্রাধান্যলাভের কারণ কুমার-ইলার কাহিনীর অবতারণা নয়, রানীর চরিত্র-চিত্রণের অসম্পূর্ণতা বা দুর্বলতা। যে-রানী রাজাকে কর্তব্য-সচেতন করিবার জন্ত কঠোর আত্মত্যাগ করিল, রমণীহৃদয় বলি দিয়া ‘পতিসত্যপালনে’র জন্ত গৃহত্যাগ করিল, ভ্রাতার সাহায্যে কাশ্মীরী-অমাত্যদের বন্দী করিল, সেই ত্যাগ-তপস্্যানিষ্ঠ, দৃঢ়চেতা রানীকে নাটকের শেষের দিকে আমরা দেখিতে পাই না। রানীর সমস্ত চিন্তা ও কর্ম মূল-উদ্দেশ্যের অভিমুখে ধাবিত না হইয়া—বিক্রমের মোহভঙ্গের দিকে অগ্রসর না হইয়া ভ্রাতার অসম্মান, তাহার হৃদয়বেদনা দূর করিবার মধ্যে কেন্দ্রীভূত হইল। রানীর প্রণয়িনী-সত্তা ও রাজমহিষী-সত্তা যেন ভগিনী-সত্তার অন্তরালে আত্মগোপন করিল। বিক্রমকৃত অপমান যখন কুমারসেন যুদ্ধ না করিয়া ক্ষমা করিল এবং ক্ষমার দ্বারাই অধিক বীরত্ব দেখাইল,—(‘জানিস তো বোন, যুদ্ধ বীরধর্ম বটে, ক্ষমা তার চেয়ে বীরত্ব অধিক। অপমান অবহেলা কে পারে করিতে মানী ছাড়া’) তখনই সুমিত্রা তাহার মহত্ব মুগ্ধ হইয়া বলিলেন,—

ধন্য তাই,

ধন্য তুমি। সঁপিলাম এ জীবন মোর
তোমার লাগিয়া। তোমার এ স্নেহধ্বজ
প্রাণ দিয়ে কেমনে করিব পরিশোধ।
বীর তুমি, মহাপ্রাণ, তুমি নরপতি
এ নরসমাজমাঝে...

এই স্নেহধ্বজ পরিশোধ করিবার জন্তই যেন সুমিত্রা আপন সত্তা ভ্রাতার সত্তার সহিত মিশাইয়া দিলেন। তারপর ভাই-বোন শৈশব-লীলার মধ্যে প্রবেশ করিয়া উভয়ে উভয়কে নূতন করিয়া ফিরিয়া পাইল। গৃহের আকর্ষণ ও উভয়ের পরস্পর

সাহচর্যই তখন বড়ো হইল। প্রেমিকার সত্তা, রানীর সত্তা একেবারে লুপ্ত হইয়া গেল। ভ্রাতারই ছায়ামাত্র তখন স্মৃতিজ্ঞ। পূর্বের তেজ ও বল আর তাঁহার নাই,—

আমি দুর্ভাগিনী নারী কেন আসিলাম

অন্তঃপুর ছাড়ি—

তুমি সব জান ভাই।

তুমি জ্ঞানী, তুমি বীর, আমি পদপ্রান্তে

দৌন ছায়া। তুমি জান সংসারের গতি,

আমি শুধু তোনারেই জানি।

শেষে ভ্রাতার সম্মানরক্ষার জন্ত, কাশ্মীর-যুবরাজের কঠোর কর্তব্যপালনের জন্ত, ‘মৃত্যু ভালো’ বলিয়া পরামর্শ দিয়া নিজেই তাহার ছিন্নমুণ্ড লইয়া বিক্রমের নিকট উপস্থিত হইলেন। পরবর্তী সময়ে ভ্রাতার চিন্তাই তাঁহার চিন্তা ও কর্মকে গ্রাস করিয়াছে। বিক্রমের মোহভঙ্গের জন্ত তাঁহার যে মৃত্যু তাহাও একটা আকস্মিক ঘটনা। ইহা কোন স্থির-সংকল্প-প্রণোদিত মৃত্যু নয়, নাট্যকার তাহার কোনো সংকেত বা ইঙ্গিত পূর্বে দেন নাই; তিনি নিজে ইচ্ছা করিয়া বিষ খাইয়া মরিলেন, কি হঠাৎ হার্ট-ফেল করিয়া মরিলেন, তাহা জানিবার উপায় নাই। স্তবরাং ষাঁহাকে লইয়া বিরোধের উৎপত্তি, শেষের দিকে তিনি ভ্রাতা কুমারসেনের পিছনে আত্মগোপন করিলেন, তাই কুমারসেনই বেশি প্রাধান্য লাভ করিয়াছে।

‘তপতী’তে কবি অবশু এ-ক্রটি-সংশোধনের চেষ্টা করিয়াছেন, কিন্তু ‘রাজা ও রানী’র মধ্যে রক্ত-মাংসের যে উষ্ণতাটুকু আছে, তপতীতে তাহা নাই। তপতীর পাত্র-পাত্রী একেবারে তত্ত্ব বা ভাবের প্রতীক-যুতি। রানী একেবারে যেন সত্যসত্যই সূর্যদেবতার দেবীকত্তা—‘সংসার তাঁহাকে অশুচি করেছে,’ তাই ‘পরম তেজের সঙ্গে তিনি তেজ মিশাবেন’। রবীন্দ্রনাথের ‘মহয়া’-কাব্যগ্রন্থ ও ‘তপতী’ সমসাময়িক রচনা। কবি ‘মহয়া’তে প্রেমের যে-নূতন তত্ত্ব ও দর্শন রূপায়িত করিয়াছেন, ‘তপতী’তেও সেই প্রেমের মাহাত্ম্যই কীর্তন করিয়াছেন। ‘মহয়া’র প্রথম কবিতা ‘উজ্জীবন’ দিয়াই বিক্রম ‘পুষ্প-ধনু’কে উজ্জীবন করিয়াছেন। এ প্রেমের সাধনা পরম ত্যাগের সাধনা। রানী তাঁহারই জীবন দিয়া এই প্রেম-সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়াছেন।

‘রাজা ও রানী’র অন্যান্য ক্ষুদ্র ক্রটিরও সংশোধন নাট্যকার ‘তপতী’তে করিয়াছেন। ‘রাজা ও রানী’তে কাশ্মীরী-অমাত্যদের রাজ্য হইতে অবিলম্বে বিতাড়ন ও তাহাদের দ্রুত বিদ্রোহদমনের অনিচ্ছার পিছনে খুব যুক্তিসংগত কারণ দেওয়া হয় নাই। অবশু যুদ্ধবিগ্রহে রানীর সঙ্গে নিরবচ্ছিন্ন প্রেমচর্চার বিষয় হইবে

বলিয়াই যে এই কর্তব্য-শৈথিল্য, ইহা আমরা অহুমান করিতে পারি। কিন্তু ‘তপতী’তে কাশ্মীর-জয়ে উহার বিক্রমকে সাহায্য করিয়াছিল বলিয়া উল্লেখ করা হইয়াছে; ইহাতে তাহাদের প্রতি রাজার কৃতজ্ঞতাই যে দ্রুত শাস্তিদানের অন্তরায়, এটি সহজেই বুঝা যায়। তাহাতে রাজার চরিত্রের দুর্বলতা ও তাঁহার নিক্ষিপ্ততা অনেকখানি কাটিয়া গিয়াছে।

তারপর, বিক্রমদেবের কাশ্মীর-আক্রমণও উপযুক্ত কারণের উপর প্রতিষ্ঠা করা হয় নাই; অবশ্য রানীর ও কুমারসেনের নিকট তাঁহার শক্তি-প্রদর্শনের আকাঙ্ক্ষা, হিতাহিত-জ্ঞানহীন জয়লিপ্সা ও বিদ্রোহীদের কুপরামর্শের প্রভাব প্রভৃতিকে আমরা সংগতভাবে কারণরূপে অহুমান করিতে পারি, কিন্তু অনিবার্য প্রত্যক্ষ কারণ বলিয়া ধরা যায় না। ‘তপতী’তে এই অভিযানের প্রত্যক্ষ কারণ খুব স্পষ্টভাবে দেওয়া হইয়াছে,—“কাশ্মীরের অভিমানে কাশ্মীরে চলেছেন—জালন্ধরের অপমান ঘোষণা করবেন! পদানত ধূলি-শায়ী কাশ্মীরের চোখের উপর দিয়ে নিয়ে আসব তাঁকে বন্দিণী ক’রে, যেমন ক’রে দাসীকে নিয়ে আসে। এই কাশ্মীরের স্পর্ধা মনের মধ্যে গোপনে পোষণ ক’রে এতদিন আমাকে উপেক্ষা করেছেন। এবার তলোয়ার দিয়ে তার মূল উৎপাটিত ক’রে তবে আমি শাস্তি পাব।..... স্মিত্রার পক্ষে কাশ্মীরের আশ্রয় চূর্ণ চূর্ণ করব এই শপথ আমি নিয়েছি।”

তবুও কবির এই ‘অল্প বয়সের রচনা’ ‘রাজা ও রানী’ পরিণত বয়সের রচনা অপেক্ষা আমাদের বেশি ভালো লাগে, কারণ, যে-‘illusion of reality’ নাটকের শ্রেষ্ঠ আকর্ষণের অঙ্গ, ‘রাজা ও রানী’র মধ্যে তাহার কিছু আভাস পাওয়া যায়। ‘রাজা ও রানী’র স্মিত্রা অনেকটা সংসারের নারীর অংশ দিয়ে গড়া, শক্তিশালী দৃঢ় তরুর গায়ে লতার মতো আশ্রয়প্রত্যাশী, অন্তরের তেজ প্রচ্ছন্ন রাখিয়াও বাহিরে স্নিগ্ধ-মাধুর্যমণ্ডিত, নারীর হৃদয়-গোরবের অধিকারিণী, স্নেহময়ী ভগিনী; ‘তপতী’র স্মিত্রা একটা আদর্শরক্ষার জন্ত দৃঢ়প্রতিজ্ঞ, মহৎ উদ্দেশ্যে উৎসর্গীকৃত-প্রাণ; স্বকঠিন ব্যক্তিত্বের আবরণ ভেদ করিয়া মানবিক চিত্তসুরণের বিদ্যুৎ-দীপ্তির বেশ বুঝা যায়। ‘রাজা ও রানী’র বিক্রম প্রেমিক, কবি, উদার-হৃদয়; ‘তপতী’র বিক্রম-এর প্রেমের সঙ্গে জড়িত আছে একটা আড়ম্বর ও দম্ভ, বর্ষরযুগের রাজাদের মতো তিনি পররাজ্য জয় করিয়া হৃন্দরী নারী হরণ করিতে দ্বিধাবোধ করেন না, মতো তিনি পররাজ্য জয় করিয়া হৃন্দরী নারী হরণ করিতে দ্বিধাবোধ করেন না, আবার পলাতক নারীকে ধরিবার জন্ত রাজ্য আক্রমণ করেন। একটা হৃদয়হীন

শক্তির প্রকাশেই তাঁহার উল্লাস; মহত্ত্ব ও ঐদার্বের কোনো চিহ্ন তাঁহার কার্য-কলাপে স্পষ্টপ্রকাশ নয়।

‘তপতী’তে নাটকীয় রীতির উন্নতি লক্ষ্য করা গেলেও, বর্তমান কালে নাটক বলিতে আমরা যাহা বুঝি, সেই অতি স্বসংবদ্ধ, স্থনির্দিষ্ট, প্রত্যক্ষ শিল্পরূপের দাবী রবীন্দ্রনাথের কোনো নাটকই মিটাইতে পারে নাই। নাটকে এমন কোনো কথা বা ঘটনার প্রবেশ নিষেধ, যাহার সঙ্গে নাটকের উদ্দেশ্যের কোনো-না-কোনো রূপে সম্বন্ধ নাই। সমস্তই হইবে অর্থপূর্ণ ও উদ্দেশ্যমূলক। অথচ বিক্রমদেব ‘তপতী’র প্রারম্ভে যে তপঃসিদ্ধ অমর প্রেমের মহিমা-শ্লোক পাঠ করিলেন, তাহার সঙ্গে তাঁহার পরবর্তী জীবনের কোনো সম্বন্ধ আছে বলিয়া মনে হয় না। পাশ্চাত্য নাট্য-সমালোচকগণ আরম্ভ বা Exposition-অংশের উপর বিশেষ গুরুত্ব অর্পণ করিয়াছেন। এই অংশ এমন হওয়া উচিত, যাহাতে মূল-আখ্যানভাগের কোনো সংকেত বা প্রধান চরিত্রের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কোনো ইঙ্গিত বর্তমান থাকে, যাহাতে দর্শক কি ঘটিতে যাইতেছে প্রারম্ভেই তাহার একটা স্ফীণ আভাস পায়। সেদিক দিয়া বিবেচনা করিলে ‘তপতী’র আরম্ভ যেন একটা সন্দেহের সৃষ্টি করে। বিক্রমদেব মদনকে ‘ভ্রম-অপমান-শয্যা’ ত্যাগ করিয়া ‘বীরের তহুতে’ নবজন্ম লাভ করিবার জন্ত নূতন ভাবে উদ্বোধন করিলেন। বলিলেন, “মৌনকেতুর পথ সহজ নয়, সে নয় পুষ্পবিকীর্ণ ভোগের পথ, সে দেয় না আরামের তৃপ্তি”। ইহাতে স্বাভাবিক ভাবে মনে করা যায়, বিক্রম সেই প্রেমেরই উপাসক, যে-প্রেম কোনো ভোগেই সীমাবদ্ধ নয়, যে-প্রেম ব্যক্তিগত কামনা-বাসনা, ভোগস্থলকাজ্জ্বল, নিজস্বার্থলিপ্সাকে আহুতি দিয়া ত্যাগ-তপস্কার অগ্নিতে পরিশুদ্ধ, নির্মল, শুভ্র-জ্যোতির্ময়, যে-প্রেম জীবনের সমস্ত কর্তব্য ও দায়িত্ব পালন করিয়া, বাস্তব সংসারের দাবী মিটাইয়া তাহাদের উদ্দেশ্য উঠিয়া স্থির-জ্যোতিকের মত দীপ্যমান, যে-প্রেমকে লাভ করিতে হইলে নানা ত্যাগ, ক্ষতি, নৈরাশ্র, বেদনা, দুঃখবিপদ, এমন কি মৃত্যু পর্যন্ত বরণ করা প্রয়োজন হয়। বিক্রমই সেই ‘বীর’-প্রেমিক। কিন্তু পরক্ষণেই স্রমিত্রাকে ‘স্বসংবাদ’ দিতেছেন,—“লোকনিন্দার পরমগৌরবে আমি ধন্য হয়েছি”—“লোকে বলছে, তোমার প্রেমে কর্তব্যকে তুচ্ছ করতে পেরেছি।” “অক্ষয় হোক এই সত্য, ইতিহাসে বিখ্যাত হোক, কবিকণ্ঠে আখ্যাত হোক, রসতত্ত্বে ব্যাখ্যাত হোক, ইতর লোকের নিন্দা-প্রশংসার অতীত হোক।” বিক্রমের চরিত্রের বা প্রারম্ভিক মনোভাবের ইহা কি একেবারে বিপরীত নয়? কেবল প্রথমই নয়, সমস্ত নাটকের মধ্যে বিক্রম সেই বীর-প্রেমিকের কোনো পরিচয় দেন নাই—বরং তাহার সম্পূর্ণ বিপরীত পরিচয় দিয়াছেন। তবে

বিজয়ের মুখে সেই প্রেমের আবাহনের সার্থকতা কি? তাঁহার উপর এমন কোনো ঘটনা বা চিন্তা-বন্ধের প্রভাব দেখানো হয় নাই, যাহাতে তাঁহার সংস্কার, মত বা এই মানসিক অবস্থা অতো শীঘ্র পরিবর্তিত হইতে পারে।

‘রাজা ও রানী’র মধ্যেও এই আরম্ভটুকু উদ্দেশ্যহীন ভাবে স্থচিত হইয়াছে। ত্রিবেদীকে ত্যাগ করা ও দেবদত্তকে পুরোহিত-পদে বরণ করার সঙ্গে মূলঘটনার কি সম্বন্ধ তাহা বুঝা যায় না, আবার এখানেও বিজয়দেব রমণী সম্বন্ধে বলিতেছেন, “প্রাণ দেয়, মৃত্যু দেয়, শিরে লই তুলি; তাই বলে কোন্ মূৰ্খ চাহে তাহাদের বশ করিবারে।” কিন্তু রানীর গৃহত্যাগে তিনি ক্ষিপ্ত হইয়া কাণ্ডাকাণ্ড-জ্ঞানহীন হইয়াছেন এবং তাহাকে বশ করিবার যথেষ্ট চেষ্টা চলিয়াছে। ইহাও অপ্রত্যাশিত। আসল কথা, প্রেমের একটা ভাব বা তত্ত্ব বা দর্শনের রূপদানই কবির প্রকৃত উদ্দেশ্য। কবি ‘মহা’য় যে ভোগরস-লোপুপতার উদ্দেশ্য, ত্যাগ-তপস্যা-সিদ্ধ প্রেমের কথা বলিয়াছেন, ‘তপতী’তে তাহারই রূপ প্রদর্শিত হইয়াছে, আবার ‘রাজা ও রানী’তে ‘মানসী’-যুগের কামনা-বাসনা-বর্জিত আদর্শ প্রেমের বৈশিষ্ট্য ব্যক্ত হইয়াছে। পাত্র-পাত্রী ও নাটকীয় ঘটনা ভাবপ্রকাশের একটা মাধ্যম। কবির আসল উদ্দেশ্য ভাব-বা তত্ত্বের অভিব্যক্তি। একটা আখ্যানবস্তুর বা কাহিনীর অন্তরালে তিনি সেই ভাব বা তত্ত্বের সন্নিবেশ করিয়াছেন মাত্র। এযুগে অবশ্য বাহ্যত আখ্যানভাগের প্রাধান্য আছে, কিন্তু পরবর্তী যুগে দেখিব, ভাব বা তত্ত্বই প্রধান হইয়াছে, আখ্যানভাগ পিছনে পড়িয়াছে। ‘রাজা ও রানী’তে আখ্যানভাগের—পাত্র-পাত্রী ও ঘটনাপুঞ্জের—একটা স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে, ‘তপতী’তে তাহার অনেকখানি লোপ পাইয়াছে।

এইবার এই নাটকের ভাববস্তুর বিষয় একটু আলোচনা করা যাইতে পারে।

পূর্বে একথা বলা হইয়াছে যে, রবীন্দ্রনাথ তাঁহার দীর্ঘ কবি-জীবনের প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন ভাবচক্রের মধ্যে অবস্থান করিয়াছেন। এক পর্যায়ে যে ভাব, কল্পনা ও অনুভূতি প্রধানভাবে তাঁহার কবি-মানসকে অধিকার করিয়াছে, তাহারই প্রকাশ হইয়াছে সেই যুগের কাব্যে, নাটকে, গানে। সেই ভাবানুভূতির গণ্ডী হইতে বাহির হইয়া কবি আবার এক ভাবানুভূতির গণ্ডীর মধ্যে প্রবেশ করিয়াছেন, তারপর আবার সেখান হইতে অগ্র ভাবচক্রে প্রবেশ করিয়াছেন। এইভাবে জীবনের শেষ পর্যন্ত এক ভাবচক্র হইতে অগ্র ভাবচক্রে নিরন্তর প্রসারিত হইয়াছে তাঁহার মানস-গতি। বিভিন্ন ভাবচক্রের অভিব্যক্তি হইয়াছে বিভিন্ন রকমের কাব্যে, নাটকে, গানে। ইহাই রবীন্দ্র-কবি-মানসের বৈশিষ্ট্য।

‘রাজা ও রানী’-রচনার সময় রবীন্দ্রনাথ ‘মানসী’র ভাবচক্রের মধ্যে ছিলেন।

তখন প্রেমের স্বরূপ সম্বন্ধে প্রধানত তাঁহার ভাব ও চিন্তা কেন্দ্রীভূত। সেই ভাব ও চিন্তা মানসীর অনেক কবিতায় ব্যক্ত হইয়াছে। ‘মায়া’র খেলা’ গীতিনাট্যে এবং ‘রাজা ও রানী’ নাটকে সেই ভাব-চিন্তাই প্রকাশ পাইয়াছে।

প্রেমকে সংকীর্ণ ভোগের গণ্ডীর মধ্যে আবদ্ধ করিয়া নিজের লালসা-পরিতৃপ্তির উপায়স্বরূপ মনে করিলে প্রেমের যথার্থ স্বরূপ উপলব্ধি করা যায় না। সে-প্রেম হয় জালাময়, অতৃপ্তিকর ও নানা অনিষ্টের মূল। প্রেম নিরবচ্ছিন্ন দেহভোগের মধ্যে নাই; প্রেমপাত্রীকে একান্তভাবে কামনা করিলে তাহা মেলে না; প্রেম এক অপার্থিব বস্তু, ‘আত্মার’ চিরন্তন সম্পত্তি—এই প্রেম দেহ-মিলনের মধ্য দিয়া, প্রবল আসন্ধলিপ্সা চরিতার্থতার দ্বারা লাভ করা যায় না।—

খুধা মিটাবার খাজ নহে যে মানব,
কেহ নহে তোমার আমার।
অতি সযতনে,
অতি সংগোপনে,
স্বখে দুঃখে, নিশীথে, দিবসে,
বিগমে সম্পদে
জীবনে মরণে,
শত ঋতু-আবর্তনে,
বিষজগতের তরে, ঈশ্বরের তরে
শতদল উঠিতেছে কুটি;
হৃদয় বাসনা-ছুরি দিয়ে
তুমি তাহা চাও ছিঁড়ে নিতে?

এই প্রেম দেহাতীত এক অলৌকিক আনন্দরস, এবং এইরূপে উপলব্ধির মধ্যেই ইহার সার্থকতা।—

লও তার মধুর সৌরভ,
দেখো তার সৌন্দর্যবিকাশ,
মধু তার করো তুমি পান,
ভালোবাসো, প্রেমে হও বলী,
চেয়ো না তাহারে।

আকাঙ্ক্ষার ধন নহে আত্মা মানবের।

এই প্রেম আত্মার জ্যোতি, অনন্তের অংশ, দেহের মধ্যে ইহাকে পাওয়া যাইবে না—“হৃদয়ের ধন কতু ধরা দেয় দেহে?” প্রকৃতপক্ষে এই ভাবধর্মী, শান্ত, সংবত, দেহাতীত, বিশুদ্ধ-আনন্দরস-সন্তোষমূলক প্রেমই রবীন্দ্রনাথের প্রেম। ‘মানসী’র যুগে এই প্রেমই নানা অনবত্ত নিরিক-এ আত্মপ্রকাশ করিয়াছে।

একান্ত ভোগসর্বস্ব প্রেম নানা বিকৃতিতে রূপান্তরিত হয়। রাজার প্রেম বাধাপ্রাপ্ত হইয়া দারুণ প্রতিহিংসায় পরিণত হইয়াছে, প্রেমের পরিণাম এক নিষ্ঠুর বীভৎসতায় আত্মপ্রকাশ করিয়াছে এবং তাহাই রাজার জীবনে এক মর্যাত্তিক ট্রাজেডি টানিয়া আনিয়াছে। ইহা আমরা নাটকের মধ্যে দেখিয়াছি।

বিসর্জন

(১২৩৭)

সমগ্র রবীন্দ্র-নাট্যসাহিত্যের মধ্যে ‘বিসর্জন’ আখ্যানবস্তুর স্থনিপুণ বিদ্যাস-কোশলে, ঘটনার দ্রুত প্রবাহে, নাটকীয় চমৎকারিত্বে, পাত্রপাত্রীর অন্তরস্থিত ভাব ও বাহিরের কর্মের সম্মিলিত দ্বন্দ্বসংঘাতময়, বেগবান রূপের প্রকাশে, মঞ্চাভিনয়ের উপযোগিতায়, একটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়া আছে। ইহা তাহার বহু-পাঠিত ও বহু-প্রশংসিত নাটক। রূপক-সাংকেতিক-গণ্ডীর বাহিরে যে-সমস্ত নাটক আছে, তাহাদের মধ্যে সকল দিক দিয়াই ‘বিসর্জন’ নিঃসন্দেহে শ্রেষ্ঠ।

এই নাটকের আখ্যানভাগ রবীন্দ্রনাথের ‘রাজর্ষি’ উপন্যাসের প্রথমাংশ হইতে গ্রহণ করা হইয়াছে। তাহার মধ্যে কিছু কিছু পরিবর্তন ও সংযোজন আছে। অপর্ণা ও গুণবতীর চরিত্র নাটকের নূতন সৃষ্টি।

‘বিসর্জন’-এর কথা-বস্তু সকলেরই সুবিদিত, তাহার পুনরুল্লেখ নিম্প্রয়োজন। ইহার নাটকীয় কলাকোশল ও চরিত্র-সৃষ্টিই বিশেষভাবে আলোচনার বিষয়।

এই নাটকের মূলদ্বন্দ্বটি হইতেছে—ধর্মের অর্থহীন অন্ধসংস্কার ও চিরচরিত যুক্তিহীন প্রথার সঙ্গে নিত্য-সত্য মানবধর্ম বা হৃদয়ধর্মের; মিথ্যা ধর্মবোধের সঙ্গে উদার মনুষ্যত্বের; মাহুষের রচিত আচার-বিধির সঙ্গে হৃদয়ের পরম-সত্য প্রেমের; হিংসার সঙ্গে অহিংসার। রঘুপতির মধ্যে এই মিথ্যা ধর্মবোধ ও অন্ধসংস্কার তাহার প্রচণ্ড শক্তি লইয়া রূপায়িত, রানী গুণবতীর স্বার্থ-বিজড়িত সংস্কার ও তাহার প্রচণ্ড শক্তি লইয়া রূপায়িত, ইহার সহিত যুক্ত হইয়াছে নক্ষত্র রায়ের প্রথামূলক ধর্মবোধ তাহার সাহায্যকারী, ইহার সহিত যুক্ত হইয়াছে নক্ষত্র রায়ের রাজ্যলোভ; এই দলের সমস্ত চিন্তা ও কর্ম রঘুপতির মস্তিষ্ক দ্বারা চালিত। অন্ধ পক্ষে রাজা গোবিন্দমাণিক্য উদার সত্যধর্ম, চিরন্তন হৃদয়ধর্ম বুকে আঁকড়াইয়া ধরিয়া অচল, অটল পর্বতের মতো দণ্ডায়মান, তাহার পাশে নিষ্ঠুর, হৃদয়হীন ধর্ম-প্রথার জীবন্ত প্রতিবাদ-স্বরূপিণী, প্রেম ও হৃদয়বতার মূর্তিমতী প্রতীক অপর্ণা। এই দুই বিরুদ্ধ শক্তির মধ্যপথে আছে জয়সিংহ। গুরু উপদিষ্ট সংস্কার-ধর্ম ও

অনুষ্ঠান-প্রথায় সে বিখাসী, গুরু উপর তাহার অচলা ভক্তি, কিন্তু মনুষ্য ও হৃদয়-ধর্মের প্রেরণা তাহাকে বিচলিত করিয়াছে। এই আচারনিষ্ঠা ও বিবেকের দ্বন্দে তাহার চিত্ত একবার অপস্ফের, আর একবার ওপস্ফের মধ্যে দোলায়িত হইয়াছে। কোনো পক্ষকেই সে একান্তভাবে আঁকড়াইয়া ধরিতে পারে নাই। ফলে আত্ম-বিসর্জনেই তাহার দ্বন্দ্বের শেষ হইয়াছে।

নাটকের আরম্ভ হইয়াছে নিঃসন্তান রানী গুণবতীর সন্তান-কামনার দ্বারা, একটি ক্ষুদ্র প্রাণকে বুকে চাপিবার আকাঙ্ক্ষা দ্বারা,—

আমি হেথা

সোনার পালকে মহারানী, শত শত
দাগদাগী সৈন্য প্রজা লয়ে বসে আছি
তপ্ত বক্ষে শুধু এক শিশুর পরশ
লালসিয়া, আপনার প্রাণের ভিতরে
আরেকটি প্রাণাধিক প্রাণ করিবারে
অনুভব—এই বক্ষ, এই বাহু দুটি,
এই কোল, এই দৃষ্টি দিয়ে বিরচিত
নিবিড় জীবন্ত নীড় শুধু একটুকু
প্রাণকণিকার তরে।

এই আরম্ভের মধ্যে নাটকের মূলদ্বন্দ্বের এক পক্ষের যৌক্তিকতার অসামান্য কৌশলে সন্নিবিষ্ট করা হইয়াছে। রানী একটি ক্ষুদ্র প্রাণের জন্ত ব্যাকুল, তাহাকে স্নেহ করিয়া, ভালোবাসিয়া তিনি জীবন সার্থক করিতে চান, কিন্তু এই প্রাণলাভের জন্ত তিনি শত শত প্রাণ ধ্বংস করিতে উত্তত। প্রাণের প্রতি স্নেহ-প্রেম মানুষের স্বভাবজ হৃদয়-ধর্ম, নিত্য-সত্যধর্ম, কিন্তু বলিরূপ অন্ধধর্মসংস্কার উহাকে রুদ্ধ করিয়াছে। প্রাণ-কামনার দ্বারা রানী প্রকৃতপক্ষে প্রেমেরই জয়ঘোষণা করিয়াছেন, মানুষের সত্যধর্মের পরিচয় দিয়াছেন।

রানী অজ্ঞাতসারে যে সত্যের আভাস দিলেন, তাহাই পূর্ণ ও প্রবল প্রতিবাদ-রূপে আবির্ভূত হইল অপর্ণার মধ্যে। অপর্ণার ছাগশিশু ধরিয়া আনিয়া মায়ের কাছে বলি দেওয়া হইয়াছে, ব্যথিত, রোদ্ধমানা অপর্ণা রাজার কাছে তাহার বিচার চাহিতেছে। রাজা জয়সিংহকে জিজ্ঞাসা করিলে, জয়সিংহ বলিল যে, ‘বিশ্বমাতা’ তাহাকে গ্রহণ করিয়াছেন। অপর্ণা বলিতেছে,—

কে তোমার বিশ্বমাতা ! মোর

শিশু চিনিবে না তারে। মা-হার্য শাবক

জানে না সে আপন মায়েরে !...

আমি তার মাতা ।...মা তাহারে নিয়েছেন ?

মিছে কথা ! রাক্ষসী নিয়েছে তারে ।

অপর্ণার ছাগশিশুর বলিই নাটকের বিরোধের বীজ। এই বীজ অঙ্কুরিত হইল রাজার মনে,—

এ দান কি নেবেন জননী

অসন্ন দক্ষিণ হতে ।

তারপর বর্ধিত, পল্লবিত হইল রাজার আদেশে,—

মন্দিরেতে জীববলি এ বৎসর হতে

इंशेन निषेध...

বালিকার মূর্তি ধরে

স্বয়ং জননী মোরে বলে গিয়েছেন,

জীবরক্ত সহে না তাহার ।

আর এই ভাবের বীজ জয়সিংহের প্রশান্ত, নিস্তরঙ্গ মনে প্রথম তুলিল। আচার-অমুষ্ঠাননিষ্ঠ জয়সিংহের কুয়াশাচ্ছন্ন মানস-গগনে অপ্রত্যাশিতভাবে এক নূতন বৈদ্যুতিক আলো চমকিয়া গেল। এই প্রথম তাহার মনে এক সমস্তার উদয় হইল,—

আজন্ম পুঞ্জিষু তোরে তবু তোর মায়া।

বুঝিতে পারিবে। করুণায় কান্দে প্রাণ

মানবের, দয়া! নাই বিশ্বজননীর !

এই সমগ্রাই তাহার জীবনের সমগ্রা, ধর্মের বাহ্য অল্পাংশ সত্য, না মানুষের
হৃদয়ধর্ম সত্য,—রঘুপতি সত্য না অপর্ণা সত্য? এই দুই বিপরীতমুখী সত্যের
সমন্বয় করিতে না পারিয়া অন্তর্দ্বন্দ্বে ক্ষতবিক্ষত-হৃদয় জয়সিংহ প্রাণ বিসর্জন দিল।

আবার অপর্ণার দ্বারা রোপিত এই বীজেরই পরিণামস্বরূপে রঘুপতির মধ্যে রাজার বিরুদ্ধে বিরোধ ঘনীভূত হইয়া উঠিল। অপর্ণাই প্রকারান্তরে 'বিসর্জন' নাটকের মূলদ্বন্দের কারণ। তাহা হইলে, যে ভাবসত্য রানী গুণবতীর অজ্ঞাতসারে তাঁহার মনে বিকশিত এবং যাহার পূর্ণপ্রকাশ অপর্ণার মধ্য, সেই প্রাণের প্রতি ভালোবাসাই কবি মূলনাটকের বিরোধের হেতুস্বরূপে প্রথমেই কৌশলে উপস্থাপন করিয়াছেন। কবি নিজেই এই কথাটি সহজ ও স্বন্দরভাবে ব্যাখ্যা করিয়াছেন,—

রইছেন,—
 “নাটকের প্রথম অঙ্কে প্রথমই দেখা দিলেন রানী গুণবতী। তাঁর সন্তান
 হয়নি বলে সন্তানলাভ করবার আকাঙ্ক্ষা দেবীকে জানাতে মন্দিরে এসেছেন।

তিনি দেবীকে বললেন, ‘আমাকে দয়া ক’রে সন্তান দাও। আমার সব আছে, দাস-দাসী-প্রজা কিছুর অভাব নেই, কিন্তু আমার তপ্তবক্ষে আমার প্রাণের মধ্যে আর-একটি প্রাণকে অল্পভব করবার ইচ্ছা হয়েছে। আমি এমন একজনকে পেতে চাই যার প্রতি প্রেম আমার নিজের প্রাণের চেয়ে বেশি হবে।’ শিশু তো এতটুকু প্রাণের কণিকা, কিন্তু তাকে স্নেহ করবার জন্তু মার প্রাণ ব্যাকুল হয়ে আছে। তাকে জন্ম দিয়ে বাঁচিয়ে তুলে সে তার প্রতি তার সমস্ত সক্ষিত ভালোবাসা অর্পণ করবে।

নাটকের গোড়াটা গুণবতীর এই ব্যাকুল প্রার্থনা দিয়ে আরম্ভ হয়েছে কেন। তার কারণ হচ্ছে, প্রথমেই এই কথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে, একটুখানি যে প্রাণ প্রেমের কাছে তার মূল্য কতো বেশি। একদিকে রানী মানত করছেন যে, বিশ্বমাতার কাছে ছাগশিশু বলি দেবেন; অন্যদিকে তিনি সেই বলির পরিবর্তে একটুকু প্রাণের কণার জন্তু তাঁর হৃদয়ের উচ্ছ্বাসিত ভালোবাসাটুকু ভোগ করতে চান। একদিকে তিনি প্রাণহানির বিষয়ে সম্পূর্ণ অন্ধ; অন্যদিকে প্রাণের প্রতি প্রাণের মমতা যে কতো বড়ো জিনিস তা বুঝেছেন। সুতরাং, রানীর মনে এক জায়গায় প্রাণের জন্তু প্রাণের ব্যাকুলতা দেখা দিয়াছে; তিনি জানছেন, ভালবাসা এতো প্রগাঢ় হতে পারে যে তার জন্তু লোকে নিজের প্রাণকেও তুচ্ছ করে; আবার অপরপক্ষে অসহায় প্রাণীদের প্রাণের ক্রন্দন তাঁর হৃদয়ে প্রবেশ করেনি।

তারপর প্রথম অঙ্কে অপর্ণা এল সেই কথাটাই বোঝাতে। সে বললে, ‘তুমি যদি একদিক দিয়ে বুঝতে পেরেছ যে প্রাণের আদর কতখানি, তুমি যদি মা হয়ে প্রাণকে লালনপালন করবার জন্তু ব্যাকুল হয়েছ, আর তার জন্তু বিশ্ব-মাতার কাছে প্রার্থনা জানাচ্ছ—তবে কেন অল্প প্রাণকে বলি দিয়ে এই উদ্দেশ্য সাধন করতে চাও। বিশ্বমাতা কি প্রাণকে বোঝেন না, তিনি কি প্রাণী-হত্যায় খুশি হন। যদি তিনি তা বোঝেন তবে কেমন করে এ ভিক্ষা তাঁর কাছে করছ।’ মায়ের ভিতর দিয়ে প্রাণের মমতা কী করে বিধে প্রকাশ পায়, অপর্ণা প্রথম দৃশ্যে সেই কথাটাই বলে গেল। গুণবতী সন্তান পাবার জন্তে একশত ছাগ বলি দিতে চান, তিনি এত প্রাণের অপচয় করতে রাজী আছেন—অথচ চিন্তা করে দেখলেন না যে এই ভিক্ষার মধ্যে কতখানি নিষ্ঠুরতা আছে।

প্রাণের মূল্য কত গভীর একদল সে কথা বুঝেছে, অল্প দল তা বোঝে নি—তাই দুই দলে বিরোধ বাধল।” (পরিশিষ্ট, বিসর্জন)

তারপর উভয় পক্ষের বিরোধ উত্তরোত্তর বর্ধিত হইতে লাগিল। রঘুপতি এই আদেশকে ধর্মের ব্যাপারে রাজার অত্যাঘ হস্তক্ষেপ বলিয়া মনে করিয়া স্পর্ধাভরে রাজাকে বলিল,—

ভুমি কি ভেবেছ মনে, ত্রিপুর-ঈশ্বরী
ত্রিপুরার প্রজা। প্রচারিবে তাঁর 'পরে
তোমার নিয়ম ? হরণ করিবে তাঁর
বলি ? হেন সাধ্য নাই তব। আমি আছি
মায়ের সেবক।

রঘুপতির বিশ্বাস, কলিকালে ব্রাহ্মণের উপরেই ধর্মরক্ষার ভার। রাজা যদি বিক্রপ হয়, ব্রাহ্মণই সে-ভার বহন করিবে—ধর্মকে প্রতিষ্ঠিত করিয়া রাখিবে। ক্ষাত্রশক্তির সহিত ব্রহ্মতেজের যুদ্ধ হইবে,—

ঘোর কলি

এসেছে ঘনায়ে। বাহুবল রাহুসম
ব্রহ্মতেজ আসিবারে চায়—সিংহাসন
তোলে শির যজ্ঞবেদী 'পরে।...

বৈকুণ্ঠ কি আবার নিরেছে
কেড়ে দৈত্যগণ। গিয়েছে দেবতা যত
রসাতলে ? শুধু মানবে মানবে মিলে
বিশ্বের রাজত্ব দর্পে করিতেছে ভোগ ?
দেবতা না যদি থাকে, ব্রাহ্মণ রয়েছে।
ব্রাহ্মণের রোষযজ্ঞে দণ্ডসিংহাসন
হবিকাঠ হবে।

রাজার আদেশে রানীর পূজার বলি মন্দির হইতে ফিরিয়া আসিল। ব্রাহ্মণের তেজ, গর্ব ও দম্ভের প্রতিমূর্তি রঘুপতির কাছে এ এক প্রচণ্ড আঘাত।—

এই বড়ো সর্বনাশ, রাজদর্প
ক্রমে ক্ষীণ হয়ে করিতেছে অতিক্রম
পৃথিবীর রাজত্বের সীমা—বসিয়াছে
দেবতার দ্বার রোধ করি, জননীর
ভক্তদের প্রতি দুই আঁখি রাঙাইয়া।

সঙ্গে সঙ্গে ব্রাহ্মণদের উপর ক্ষিপ্ত রঘুপতির প্রচণ্ড ষ্ঠিকার !

ধিক্, ধিক্ শতবার । ধিক্ লক্ষবার ।

কলির ব্রাহ্মণে ধিক্ । ব্রাহ্মণাপ কোথা !

ব্যর্থ ব্রহ্মতেজ শুধু বন্ধে আগনার

আহত বৃষ্টিকসন আপনি দংশিছে ।

মিথ্যা ব্রহ্ম-আড়ম্বর ।

(পৈতা ছিঁড়িতে উদ্ভত)

রাজ-আদেশ অমান্য করিয়া বলির দ্বারা পূজা করিবার আয়োজন করিলে গোবিন্দমাণিক্য মন্দিরে সৈন্যপাহারা বসাইলেন । ব্যর্থকাম, ক্রোধজর্জর, দাস্তিক রঘুপতি রাজাকে শাসাইতেছে,—

অবিশ্বাসী, সত্যই কি হয়েছে ধারণা,

কলিযুগে ব্রহ্মতেজ গেছে—তাই এত হুঃসাহস ?

যার নাই । যে দীপ্ত অনল

জ্বলিছে অন্তরে, সে তোমার সিংহাসনে

নিশ্চয় লাগিবে । নতুবা এ মনানলে

ছাই ক'রে পুড়াইব সব শাস্ত্র, সব

ব্রহ্মগর্ব, সমস্ত তেত্রিশ কোটি মিথ্যা ।

আজ নহে, মহারাজ রাজ-অধিরাজ,

এই দিন মনে কোরো আর-একদিন ।

ইহার পর হইতেই রঘুপতি তাহার উদ্দেশ্যসাধনের জন্ত গোপনপথ অনুসরণ করিয়া রাজ-হত্যার ষড়যন্ত্র আরম্ভ করিল । প্রথমে, রাজ্যের লোভ দেখাইয়া নক্ষত্ররায়কে দিয়া হত্যার চেষ্টা করিল ; তারপর দুর্বলহৃদয়, গুরুর উপর গভীর বিশ্বাসী জয়সিংহকে হত্যার সপক্ষে এক দীর্ঘ বক্তৃতা দিয়া তাহার মন তৈয়ারী করিল ; তারপর প্রতিমার পিছন হইতে ‘রাজরক্ত চাই’ বলিয়া চীৎকার করিয়া জয়সিংহকে জানাইল যে, দেবীই নিজে রাজরক্ত চাহিতেছেন । মন্দিরে সমাগত রাজা রঘুপতির এই ছলনা ধরিয়া দিলে জয়সিংহের হস্ত হইতে তরবারি খসিয়া পড়িল । রাজাকে হত্যা করা হইল না ; তারপর রঘুপতি দেবীর চরণ স্পর্শ করাইয়া জয়সিংহকে প্রতিজ্ঞা করাইল যে, ‘শ্রাবণের শেষরাত্রে এনে দিবে রাজরক্ত দেবীর চরণে’ । অন্ধ-ধর্মবোধের সঙ্গে তাহার ব্যক্তিগত ক্ষমতা-লোপের জন্ত আক্রোশ, দম্ভ ও প্রতিহিংসার বাসনা—একত্রে মিলিয়া তাহাকে একটা বিরাট দৈত্যশক্তিতে পরিণত করিয়াছে ।

রঘুপতির পক্ষের রানী গুণবতী রাজাকে বলি-বন্ধের আদেশ উঠাইয়া লইবার

সনির্বন্ধ অহুরোধেও যখন সফলকাম হইলেন না, তখন তিনি প্রতিহিংসার পথ গ্রহণ করিলেন। এই সংস্কারধর্মের সঙ্গে তাঁহার স্বার্থবোধ জড়িত ছিল। তাঁহার অন্ধ-বিশ্বাস ছিল, বলির দ্বারা মাকে সন্তুষ্ট করিতে পারিলেই তিনি সন্তানলাভ করিবেন। এই অসত্য ধর্মবোধ ও স্বার্থবোধ একত্রে জড়িত হইয়া তাঁহার প্রেমকে, পত্নীত্বকে, অস্বীকার করাইয়া তাঁহাকে রাজার বিরুদ্ধে দাঁড় করাইল। একটি প্রাণ পাইবার জন্ত তিনি অগ্র একটি প্রাণ বলি দিতে উদ্যত হইলেন। রাজার একান্ত প্রিয়পাত্র শিশু ধ্রুবকে তিনি মায়ের কাছে বলি দিবার জন্ত পাঠাইয়া দিলেন। রঘুপতি এই বলি দিতেও বিফলমনোরথ হইয়া বন্দী হইল ও নির্বাসন-দণ্ডাজ্ঞা পাইল। কূট-কৌশলী রঘুপতি জয়সিহের প্রতিজ্ঞার কথা স্বরণ করিয়া আবণের শেষ দিনে রাজরক্তের আশায় কয়েকদিনের জন্ত সময় প্রার্থনা করিল। এইখানেই রঘুপতি-পক্ষের বিরোধ চূড়ান্ত অবস্থায় পৌছিল।

অগ্রদিকে রাজা প্রথম হইতেই নির্বিকার, অটল অচলভাবে তাঁহার সংকল্প-সাধনে রত। সত্যের উপর, আদর্শের উপর তাঁহার অবিচল নিষ্ঠা। রানীর সনির্বন্ধ অহুরোধের উত্তরে তিনি বলিয়াছেন,—

ধর্মহানি ব্রাহ্মণের নহে অধিকার।

অসহায় জীবরক্তে নহে জননীর

পূজা।

সহস্র শত্রুর সঙ্গে তিনি একা যুদ্ধ করিতেছেন,—

নীচ স্বার্থ,

নিষ্ঠুর ক্ষমতাদর্প, অজ্ঞ-অজ্ঞানতা,

চিররক্তপানে স্ফীত হিংস্র বৃদ্ধ প্রথা—

সহস্র শত্রুর সঙ্গে একা যুদ্ধ করি।

বলি-বন্ধে বিস্মিত, রঘুপতি কর্তৃক উত্তেজিত প্রজাদিগকে তিনি বুঝাইতেছেন,—

তোরা

এমনি কি ভুলে ভ্রান্ত হই, মাকে

গেলি ভুলে! বুঝিতে পার না, মাতা দয়াময়ী!

বুঝিতে পার না, জীবজননীর পূজা

জীবরক্ত দিয়ে নহে, ভালোবাসা দিয়ে!

বুঝিতে পার না, ভয় যেথা মা সেখানে

নয়, হিংসা যেথা মা সেখানে নাই, রক্ত

যেথা মার সেথা অশ্রুজল।...

দয়া এল দীনবেশে মন্দিরের দ্বারে
অশ্রুজলে মুছে দিতে কলঙ্কের দাগ
মার সিংহাসন হতে—সেই অপরাধে
মাতা চলে-গেল রোষভরে, এই তোর
করিলি বিচার !

এই আদর্শেই অটল থাকিয়া তিনি একই দোষে দোষী রঘুপতি ও নক্ষত্রকে নির্বাসন দিয়াছেন। ইহাই রাজার পক্ষের বিরোধের চরম অবস্থা।

ইহার পর হইতে উভয় পক্ষেরই বিরোধের অবসান হইল। জয়সিংহের আত্ম-বিসর্জনের প্রচণ্ড আঘাতে রঘুপতির সমস্ত বিরুদ্ধতা ধূলিসাৎ হইয়াছে। আত্মত্যাগিক ধর্মের উপর দৃঢ়নিষ্ঠা, ব্রাহ্মণ্যের গর্ব, আত্মাভিমান ও ক্ষমতার দম্ভ, এবং বুদ্ধি ও ব্যক্তিত্বের বিরাট শক্তির আড়ালে লুকানো ছিল একটি দুর্বল স্থান। সে স্থানটি জয়সিংহের প্রতি অকৃত্রিম পুত্রস্নেহ। সেই স্থানে প্রচণ্ড আঘাত লাগায় তাহার শক্তির ও ব্যক্তিত্বের অভ্যন্তরীণ প্রাসাদ চূর্ণ হইয়া ধূলিসাৎ হইয়া গেল। অন্ধবিশ্বাসের বশীভূত হইয়া, আত্মাভিমান-তৃপ্তির উপকরণস্বরূপ যে নিঃসংকোচে অস্ত্রের প্রাণ গ্রহণ করিতে উদ্যত হইয়াছে, তাহার নিজের প্রাণস্বরূপ জয়সিংহের প্রাণ-বিসর্জনে সে বুদ্ধিতে পারিয়াছে, প্রাণের কী মূল্য! নিজের অপূরণীয় ক্ষতির মূর্তি সে দেখিতে পাইয়াছে—অস্ত্রের ক্ষতিও বুদ্ধিতে পারিয়াছে। একটা বিরাট মিথ্যাকে সত্যের মুখোশ পরাইয়া দিগ্‌বিদগ্‌-জ্ঞানশূন্য হইয়া তাহারই পিছনে সে এতদিন ছুটিয়াছিল, আজ সেটার মিথ্যারূপ সে দেখিতে পাইল। তাই পাষণ-প্রতিমাকে ‘পিশাচী’, ‘মহারাক্ষসী’ বলিয়া গালি দিয়া নদীতে নিক্ষেপ করিল, এবং অমৃতময়ী জননী অপর্ণার সঙ্গে মন্দির ত্যাগ করিয়া চলিয়া গেল।

গোবিন্দমাণিক্যের বিরোধ দূর হইল অল্প কারণে। ভ্রাতার বিরুদ্ধে যুদ্ধ করিবার অশোভনতায় ও প্রজাদের রক্তপাতের আশঙ্কায় রাজা স্বেচ্ছায় রাজ্য ছাড়িয়া চলিয়া গেলেন। কারণের বিভিন্নতার জন্ত একমুখী বিরোধের স্বাভাবিক পরিণাম আসে নাই। রঘুপতির মোহমুক্তির পূর্বেই রাজা রাজ্য ছাড়িতে প্রস্তুত হইয়াছেন। রঘুপতির পরাজয় ও মোহমুক্তির মধ্যে রাজার আদর্শের জয় অপ্রতিষ্ঠিত না হইবার পূর্বেই তিনি স্বেচ্ছাকৃত নির্বাসন গ্রহণ করিতেছেন। নক্ষত্র রায় যে তাঁহাকে ‘দেবদেবী’, ‘অবিচারী’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছে, তাঁহার নির্বাসন কামনা করিয়াছে, তাহারি জন্ত ক্ষুব্ধ অভিমানে যেন তিনি সিংহাসন ছাড়িয়া যাইতেছেন। যে-সত্য ও আদর্শ-প্রতিষ্ঠার জন্ত তিনি ‘সহস্র শত্রু’র সঙ্গে যুদ্ধ করিয়াও অটল আছেন এবং রঘুপতির সমস্ত দুর্ভিক্ষ ব্যর্থ করিয়াছেন,

তাহার পরিণাম একটা রূপ ধারণ করিবার পূর্বেই কি তিনি একটা বিরক্তি ও হতাশায় রাজ্য ছাড়িতেছেন না? অবশ্য ভাবের দিক দিয়া দেখিলে আমরা বলিতে পারি যে, গোবিন্দমাণিক্যের সত্যধর্ম ও বৃহত্তর আদর্শেরই জয় হইয়াছে, রঘুপতি তাহার ভুল বুঝিতে পারিয়াছে, এবং মহত্তর আদর্শ ও নীতির জন্ত রাজা স্বেচ্ছানির্বাসন বরণ করিয়াছেন। পূর্ব হইতেই রাজার চরিত্র একটা মহৎ ধর্ম ও আদর্শের বাহনরূপেই কল্পিত হইয়াছে, তাই তাহার চিত্রে কোনো তরঙ্গোদেলতা নাই, কর্মের মধ্যে চাঞ্চল্য নাই, দ্বন্দ্ব নাই। প্রত্যক্ষ নাটকের ক্ষেত্রে এই পরিণতিতে দুর্ধ্ব রঘুপতির প্রতিদ্বন্দ্বী হিসাবে রাজাকে যেন কতকটা দুর্বল দেখায় এবং নাটকীয় রসও খানিকটা চমৎকারিত্ব হারায়। অন্ততপক্ষে রঘুপতির পরিবর্তনের পর রাজার বৈরাগ্য ঘটাইলেও অনেকটা ভালো হইত।

এখন ইহার চরিত্রগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করা যাইতে পারে।

প্রথমেই জয়সিংহের চরিত্র আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। সমগ্র রবীন্দ্রনাট্য-সাহিত্যের মধ্যে এমন সার্থক চরিত্রসৃষ্টি খুব কম দেখা যায়। অন্তর্দ্বন্দ্বই নাটকীয় চরিত্রের প্রাণ। ইহাই চরিত্রকে জীবন্ত করে। এই অন্তর্দ্বন্দ্বই নিপীড়িত জয়সিংহের চিত্তের যে রূপ ফুটিয়া উঠিয়াছে, তাহার করুণ সৌন্দর্য আমাদের কাছে মুগ্ধ করে।

বে-মূলধাতুতে জয়সিংহ গড়া, তাহা কোমল, মালিন্যবর্জিত ও শুভ্র। বিশুদ্ধ মানবতার অংশ তাহাতে অনেক বেশি। সে হৃদয়বান, কবি, দার্শনিক, প্রেমিক। সেই জন্ত সে সহজ-বিশ্বাসী, অকপট ও দুর্বল। আশৈশব শিক্ষা ও পারিপার্শ্বিকের প্রভাবে সে আনুষ্ঠানিক ধর্মে বিশ্বাস করে, কালীকে ভক্তি করে, তাঁহার পূজার মধ্যে সার্থকতা দেখে; রঘুপতির উপর তাহার দৃঢ় ভক্তি, সে তাহার পালক-পিতা, গুরু। সে তাহার ধর্মবিশ্বাস লইয়া রঘুপতির বিরাট ব্যক্তিত্বের ছায়ায় মন্দিরের প্রাঙ্গণে দিন কাটাইতেছিল।

এমন সময় অপর্ণার আবির্ভাব। ছাগশিশুর জন্ত অপর্ণার কান্না জয়সিংহের নংস্কারাচ্ছন্ন মনকে মুক্ত করিয়া তাহার নিজস্ব স্বরূপ অনেকখানি ব্যক্ত করিল। জয়সিংহের জীবনে ইহা এক নূতন অভিজ্ঞতা। একটা অনাবিষ্কৃত দেশ যেন সে আজ আবিষ্কার করিল। স্নেহ-প্রেম-দয়ার যে অনির্বচনীয় মাধুর্য, জয়সিংহ তাহা আজ আনন্দন করিল। অপর্ণার আহ্বানে তাহার অন্তরাগ্না জাগিয়া উঠিয়া প্রেমের মধ্যে, আনন্দের মধ্যে সার্থকতা খুঁজিতে লাগিল। তাই জয়সিংহ বলিতেছে,—

তোমার মন্দিরে এ কী নূতন সংগীত

ধ্বনিরা উঠিল আজি হে গিরিনন্দিনী,

করণাকাতর কণ্ঠধরে । ভক্তহৃদি

অপরূপ বেদনার উটল ব্যাকুলি ।—

তাহার নবজাগ্রত হৃদয়ে এক নূতন সমস্তার উদয় হইল । মন্দিরের দেবী-
বিশ্বমাতা সত্যই কি প্রাণবলি চান, তবে প্রাণের জন্ত মানুষের এত স্নেহ-প্রেম-দয়া,
এত দরদ কেন ? এই আত্মগোষ্ঠানিক পূজা সত্য, না স্নেহ-প্রেম সত্য ? মন্দিরের
দেবী সত্য, না হৃদয়ের এই স্বভাবজ অল্পভূতি সত্য ? কঠিন পাষণ-প্রতিমার
পূজায় তো হৃদয় ভরে না, সে যে জগতের সৌন্দর্যের মধ্যে, আনন্দের মধ্যে,
মানবের স্নেহ-প্রেমের মধ্যে ছুটিয়া যাইতে চায় । এ কী কঠিন সমস্তা ! অথচ
শাস্ত্র বলে, গুরু বলেন, এই নিরন্তর অল্পগোষ্ঠানবহুল পূজার মধ্যেই সার্থকতা,
কিন্তু সে সার্থকতায় তো চিত্ত ভরে না, শান্তি পাওয়া যায় না, সুখ পাওয়া
যায় না, মুক্তি পাওয়া যায় না, তাই জয়সিংহের জীবন তাহার কাছে শূন্য,
অনাবশ্যক মনে হয়,—

কেবলি একেলা ! দক্ষিণ বাতাস যদি

বন্ধ হয়ে যায়, ফুলের সৌরভ যদি

নাহি আসে, দশ দিক জেগে উঠে যদি

দশটি সন্দেহসম, তখন কোথায়

স্থখ, কোথা পথ । জান কি, একেলা কারে

বলে ।...

হৃজনের আগে

দেবতা যেমন একা ! তাই বটে !

তাই বটে ! মনে হয়, এ জীবন বড়ো

বেশি আছে—যত বড়ো তত শূন্য, তত

আবশ্যকহীন ।

এই ব্যর্থ, নিরানন্দ জীবনের উপর তাহার প্রবল বিতুষ্টা আসিয়া গিয়াছে ।

রঘুপতি রাজহত্যার আয়োজন করিতেছে, দোহল্যমানচিত্ত জয়সিংহের কানে
হত্যার সপক্ষে দীর্ঘ বক্তৃতা দিতেছে, কিন্তু জয়সিংহ এ-প্রস্তাব অন্তর দিয়া গ্রহণ
করিতে পারে না, তাই জয়সিংহ দেবীর উদ্দেশ্যে বলে,—

মায়াবিনী, পিশাচিনী,

মাতৃহীন এ সংসারে এসেছিস তুই

মার ছদ্মবেশ ধরে রক্তপান লোভে ?...

প্রেম মিথ্যা,

স্নেহ মিথ্যা, দয়া মিথ্যা, মিথ্যা আর সব,

সত্য শুধু অনাদি অনন্ত হিংসা ?...

রঘুপতিকে বলে,—

ছি, ছি, ভক্তিপিপাসিতা মাতা, তাঁরে বল
রক্তপিপাসিনী !

তারপর রঘুপতি যখন গর্জন করিয়া ওঠে,—

বন্ধ হোক বলিদান তবে।

তখনই জয়সিংহের ভাবনার মোড় ঘুরিয়া যায়,—

না, না, গুরুদেব, তুমি
জ্ঞান ভালোমন্দ। সরল ভক্তির বিধি
শাস্ত্রবিধি নহে। আপন আলোকে আঁখি
দেখিতে না পায়, আলোক আকাশ হতে
আসে। প্রভু, ক্ষমা করো, ক্ষমা করো দাসে।
ক্ষমা করো স্পর্ধা মূঢ়তার। ক্ষমা করো
নিতান্ত বেদনাবশে উদ্ভ্রান্ত প্রলাপ।
বলো, প্রভু, সত্যই কি রাজরক্ত চান
মহাদেবী।

রঘুপতি।

হায় বৎস, হায়, অবশেষে
অবিশ্বাস মোর প্রতি ?

জয়সিংহ।

অবিশ্বাস ? কভু
নহে। তোমারে ছাড়িলে বিশ্বাস আমার
দাঁড়াবে কোথায়। বাহ্যিকির শিরশ্চ্যুত
বহুধার মত শূন্য হতে শূন্য পাবে
লোপ। রাজরক্ত চায় তবে মহামারা—
সে রক্ত আনিব আমি। দিব না ঘটিতে
ভ্রাতৃহত্যা।

ইহাই জয়সিংহের মনের অস্থির, কম্পমান চিত্র।

তাহাকে হৃদয়ের ধর্ম ও স্নেহ-প্রেম টানিতেছে একদিকে ; শাস্ত্রবিধি ও গুরুর
প্রতি অটল বিশ্বাস টানিতেছে অপরদিকে ; ঘড়ির দৌলকের মতো এইভাবে
তাহার মন একবার এদিকে আরবার ওদিকে যাতায়াত করিতেছে। বন্ধন ও

আকর্ষণ উভয়েই সমান শক্তিশালী। প্রতিমা ও রঘুপতির বন্ধন যেমন কঠিন, অপর্ণার আকর্ষণও তেমনিই প্রবল।

এই নিরন্তর 'সংশয়' ও চিন্তা-জর্জরিত জয়সিংহের কাছে জগৎ ও জীবনের সমস্ত সৌন্দর্য-মাধুর্য মায়ামাত্র, জীবন ক্ষণিক, অর্থহীন।

সব মিথ্যা, বৃহৎ বঞ্চনা—

তাই হাসিতেছি, তাই গাহিতেছি গান।...

মিথ্যা বলে তাই এত হাসি ; শ্মশানের

কোলে ব'সে থেলা, বেদনার পাশে শুয়ে

গান, হিংসাব্যাঘ্রিনীর খর নখতলে

চলিতেছে প্রতি দিবসের কর্নকাজ।

সত্য হলে এমন কি হত। হা অপর্ণা,

তুমি আমি কিছু সত্য নই, তাই জেনে

সুখী হও।...

যেমন ক'রেই যাই, দিবা-অবসানে

পঁছিব জীবনের অন্তিম পলকে ;

আচার-বিচার-তর্ক-বিতর্কের জাল

কোথা নিশে বাবে। ক্ষুদ্র এই পরিত্রাস্ত

নরজন্ম সনর্পিৎ ধরণীর কোলে ;

দিশেহারী, উদার হৃদয়ের ইহা মর্মান্তিক বৈরাগ্য !

গুরুর নিকট অঙ্গীকারবদ্ধ হইয়া রাজহত্যার জন্ত প্রস্তুত হইলে, যখন জয়সিংহ জানিতে পারিল যে, রঘুপতিই দেবীর পিছন দিক হইতে “রাজরক্ত চাই” বলিয়া চীৎকার করিয়াছে, তখনই ছুরিকা ফেলিয়া দিল। মাতা বিমুখ হইয়াছেন রব উঠিলে, যখন জানিল যে, রঘুপতিই প্রতিমার মুখ ফিরাইয়া রাখিয়াছে, দেবী সত্যই মুখ ফেরান নাই, তখন জয়সিংহের সংশয়ের ভার একটু কমিয়াছে।—

মিথ্যা, মিথ্যা, মিথ্যা। দেবী নাই প্রতিমার

মাঝে, তবে কোথা আছে ? কোথাও সে নাই।

দেবী নাই। ধস্ত, ধস্ত, ধস্ত মিথ্যা তুমি।

তবে কি তাহার আজন্মের পূজা, শাস্ত্রবিধি-পালন, মায়ের প্রতি তাহার অবিচলিত ভক্তি অর্থহীন, নিষ্ফল ? এই মিথ্যা কি সত্য হয় না ?

তাই তাহার চরম কাতরোক্তি,—

দেবী, আচ্ছ, আচ্ছ তুমি ! দেবী থাকে। তুমি ।
 এ অসীম রজনীর সর্বপ্রান্তশেষে
 যদি থাক কণামাত্র হয়ে, সেখা হতে
 ক্ষীণতম স্বরে সাড়া দাও, বলো মোরে
 'বৎস আছি'।—নাই ! নাই ! দেবী নাই ।
 নাই ? দয়া করে থাকে। । অগ্নি মায়াময়ী
 মিথ্যা, দয়া কর, দয়া কর জয়সিংহে,
 সত্য হয়ে ওঠ । আশৈশব ভক্তি মোর,
 আত্মনের প্রেম তোরে প্রাণ দিতে নারে ?
 এত মিথ্যা তুই ?—এ জীবন কারে দিলি,
 জয়সিংহ । সব ফেলে দিলি সত্যশূন্য
 দয়াশূন্য নাতৃশূন্য সর্বশূন্য-মাঝে ।

জয়সিংহ দেবীর প্রতি ভক্তি অপেক্ষা মানবের প্রেমকেই নিকটতর করিয়া
 পাইতে চায়,—

দেবতায়

কোন আবশ্যক ! কেন তারে ডেকে আনি
 আমাদের ছোটোখাটো হৃথের সংসারে ।
 তারা কি মোদের ব্যথা বুঝে । পাষণের
 মতো শুধু চেয়ে থাকে ; আপন ভায়েরে
 প্রেম হতে বঞ্চিত করিয়া, সেই প্রেম
 দিই তারে, সে কি তার কোনো কাজে লাগে ।
 এ মন্দরী সুখময়ী ধরণী হইতে
 মুখ ফিরাইয়া, তার দিকে চেয়ে থাকি—
 সে কোথায় চায় ।

অপর্ণা তাহাকে মন্দির ছাড়িয়া যাইতে বলে । এখন আর মন্দিরে থাকা
 তাহার পক্ষে স্বাভাবিক নয় । সেও তাহা বুঝিয়াছে । কিন্তু গুরুর নিকট তাহার
 প্রতিজ্ঞা পালিত হয় নাই । তাহা ছাড়া পিতৃতুল্য গুরুর স্নেহ-বন্ধন আছে,
 কর্তব্যের বন্ধন আছে ; আত্মগঠনিক ধর্মে বিশ্বাস ঘুচিয়া গিয়াছে বটে, কিন্তু রঘুপতির

ব্যক্তিগত বন্ধন আছে। তাহা তো জয়সিংহের পক্ষে অচ্ছেদ্য। জীবন শেষ না করিলে সে বন্ধন ছিন্ন করা যাইবে না, তাই তাহার সংকল্প,—

যাব, যাব, তাই যাব, ছেড়ে চলে
যাব। হায় রে অপর্ণা, তাই যেতে হবে।
তবু যে রাজত্বে আজন্ম করেছি বাস
পরিণোদ করে দিয়ে তার রাজকর
তবে যেতে পাব।

ইহার পরেই জয়সিংহের আত্মবিসর্জন।

কবি স্তনিপুণভাবে জয়সিংহের চিত্তের দ্বন্দ্বটি ধীরে ধীরে উদ্ঘাটিত করিয়া অবশুভাবী পরিণামের দিকে লইয়া গিয়াছেন।

কোনো নাট্য-চরিত্রের ট্রাজেডির কারণ-নির্ণয়ে পাশ্চাত্য নাট্যসমালোচকগণ যে 'inherent weakness of character' অন্ততম কারণ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন, জয়সিংহের চরিত্রের সেই অন্তর্নিহিত দুর্বলতাই তাহার জীবনের শোচনীয় পরিণামের জন্ম দায়ী। সেই দুর্বলতা আসিয়াছে তাহার মনুষ্যত্ব হইতে, তাহার পবিত্র নিষ্কলঙ্ক হৃদয় হইতে। একথা পূর্বে বলা হইয়াছে। যে-ধাতুতে সে গড়া, সে-ধাতু উদার প্রেমিকের ধাতু, কবি ও দার্শনিকের ধাতু। তাহার মধ্যে কৃত্রিমতা নাই, স্বার্থবুদ্ধি নাই। আজন্ম শিক্ষা ও সংস্কারের বশে, মা মন্দিরে আছেন এবং রক্তবলি কামনা করেন, ইহাই তাহার দৃঢ় বিশ্বাস হইয়াছে; এই তাহার অন্তরতম-উদার ও প্রেমিক-সত্তাকে আচ্ছন্ন করিয়াছিল, অপর্ণার চোখের জলে সে সেই প্রকৃত জীবনের সন্ধান পাইল। প্রেমের স্পর্শে যখন সে জীবনের আনন্দময় স্বরূপের সন্ধান পাইল, তখন পূর্বের সংস্কার মিথ্যা বলিয়া মনে হইল; কিন্তু লৌকিক বুদ্ধি দ্বারা সে চালিত নয়, তাই সে সত্য ও মিথ্যার মধ্যে সুবিধামত আপোষ করিতে পারিল না, পারিপার্শ্বিকের সহিত নিজেকে খাপ খাওয়াইতে সংকোচ বোধ করিল এবং শেষে মৃত্যুতেই মুক্তিকামনা করিল। নির্মল, নিষ্পাপ, অকপট আদর্শবাদী লোকেদের জীবনে এইভাবেই দুঃখ নামিয়া আসে।

তারপর, রঘুপতি।

আত্মগত ধর্মসংস্কারের প্রতি অন্ধবিশ্বাস ও সেই ধর্মকে রক্ষা করিবার দায়িত্ববোধ ও তাহার প্রতিনিধিত্বের গর্বই রঘুপতি-চরিত্রের মূলভিত্তি। এই ধর্মকে রক্ষা ও সুপ্রতিষ্ঠিত করার সঙ্গে জড়িত তাহার সমস্ত মর্যাদা ও আত্মসম্মান, তাহার ব্যক্তিগত ক্ষমতা ও মান-প্রতিপত্তি। তাই সে ইহার উপর কাহারো হস্তক্ষেপ সহ্য করে না, মনে করে—এই ধর্মের প্রতি তাক্সিল্য

তাহার ব্যক্তিত্বের প্রতি অসম্মান, যে-শক্তি এই ধর্মের ধারক, সেই ব্রাহ্মণ্য-শক্তির অমর্যাদা, রাজার বলি-বন্ধের আদেশ রঘুপতির ধর্মপ্রতিনিধিত্বেরই অস্বীকৃতি। তাই রাজার সহিত রঘুপতির প্রত্যক্ষ সংঘর্ষ। রাজার হিংসাবর্জিত হৃদয়-ধর্মের সহিত রঘুপতির হিংসাত্মক আনুষ্ঠানিক ধর্মের যুদ্ধ ততখানি নয়, যতখানি মনুষ্যত্বের সাধক রাজার সঙ্গে রঘুপতির ব্যক্তিত্বের যুদ্ধ—তাহার আত্মাভিমানের দ্বন্দ্ব।

রঘুপতি এক বিরাট শক্তির মূর্তিমান প্রকাশ। অসাধারণ তাহার বুদ্ধি ও সাহস, অদ্ভুত তাহার উদ্দেশ্যসাধনে দৃঢ়চিত্ততা ও কর্মকৌশল। কেবল আত্মশক্তির উপর নির্ভর করিয়া ধন-জন-বলহীন এই ব্রাহ্মণ রাজশক্তির বিরুদ্ধে দণ্ডায়মান। তাহার অধিকার, তাহার একচ্ছত্রাধিপত্য হইতে বিচ্যুত করিবার সমস্ত প্রচেষ্টা সে ব্যর্থ করিবেই। ইহাতে তাহার সত্যমিথ্যা নাই, পাপপুণ্যজ্ঞান নাই, বিবেকের দংশন নাই। সে নক্ষত্র রায়কে বিদ্রোহী হইতে প্ররোচিত করিয়াছে, প্রতিমার মুখ ফিরাইয়া রাখিয়া সরল, বিশ্বাসপরায়ণ প্রজাদিগকে উত্তেজিত করিয়াছে, প্রতিমার আড়ালে লুকাইয়া “রক্ত চাই” বলিয়া চীৎকার করিয়া দুর্বলচিত্ত জয়সিংহকে রাজহত্যায় নিয়োগ করিয়াছে, এবং শেষে নির্বাসনদণ্ড পাইয়াও চরম প্রতিশোধের আশায় কয়েকদিনের জ্ঞান সময় ভিক্ষা করিয়াছে। প্রবল রাজশক্তির সহিত সে নানা ছলে ও বুদ্ধির কৌশলে অবিরাম যুদ্ধ করিয়াছে। শ্রায়-অশ্রায়-বিচারহীন, বিবেক-বঞ্চিত, দান্তিক আত্মপ্রতিষ্ঠার অভিযান চলিয়াছে অক্লান্তভাবে।

তাহার মৃত্যুবাণ কিন্তু তাহার নিজের মধ্যেই লুকাইয়া ছিল। সে-বাণ তাহার আবালাপালিত জয়সিংহের প্রতি পুত্রাধিক স্নেহ। তাহার জীবনের প্রবল বিরুদ্ধ-শক্তি তাহার অন্তরেই গোপন ছিল। যে-স্নেহপ্রেমকে বহিজীবনে সে দলিত মণ্ডিত করিতেছে, সর্বপ্রকারে রুদ্ধ করিতেছে, সেই স্নেহ-প্রেম তাহার অন্তরের এককোণে অবরুদ্ধ, আচ্ছন্ন অবস্থায় পড়িয়া ছিল, হঠাৎ তাহা অতি প্রচণ্ড বেগে আত্মপ্রকাশ করিয়া তাহার সমস্ত সংস্কার, আত্মাভিমান, বুদ্ধির দম্ভ, কর্মপ্রচেষ্টা এক মুহূর্তে চূর্ণ করিয়া দিল। জয়সিংহের মৃত্যু সেই অবরুদ্ধ আচ্ছন্ন স্রোতোধারাকে হঠাৎ কুল-প্লাবিনী মহানদীতে পরিণত করিয়া রঘুপতিকে ভাসাইয়া লইয়া গেল। ধর্মের সংস্কার ও বাহ্য অনুষ্ঠানের প্রতি অন্ধনিষ্ঠা অন্তরের পশুশক্তিকেই উদ্দীপিত করে,—হৃদয়হীনতাতেই তাহার প্রকাশ; অপর দিকে স্নেহ-প্রেম দেবশক্তিকে উদ্বোধিত করে, সকলকে বুকে আঁকড়াইয়া ধরার মধ্যেই তাহার অভিব্যক্তি। রঘুপতির পশু-অংশ বাহিরে রাজশক্তির সহিত সংগ্রাম করিতেছিল, কিন্তু সে চূড়ান্তভাবে

পরাজিত ও বিধ্বস্ত হইল নিজেরই দেব-অংশের হাতে—বৃহত্তর অংশের হাতে। নিদারুণ বেদনার মধ্য দিয়া সে স্নেহ-প্রেমের প্রকৃত মর্যাদা বুঝিল, তাহার নবজন্ম হইল। ‘অহংকার, অভিমান, দেবতা, ভ্রাস্করণ’ সব গেল, তবুও জয়সিংহকে ফিরিয়া পাওয়া গেল না। কিন্তু মৃত জয়সিংহের আত্মিক শক্তিতে তাহার পুনর্জন্ম হইল। শিষ্য জয়সিংহ মরিয়া গুরু রঘুপতির অন্তরাত্মাকে বাঁচাইল।

রঘুপতির দৃঢ় বিশ্বাস, তেজ, দম্ভ, অহংকার এক নিমিষেই যে ধূলিসাৎ হইয়া গেল এবং যাহাকে সে চরম সত্য বলিয়া ধরিয়াছিল, সেটা পরম মিথ্যা বলিয়া প্রতিপন্ন হইল—ইহার মধ্যে কোনো অস্বাভাবিকত্ব নাই। এইরূপ প্রচণ্ড শক্তিশালী একমুখী হৃদয়াবেগের ইহাই রহস্য। ইহাই রঘুপতির জীবনের সম্ভাব্য পরিণতি। প্রথম হইতেই দেখা যায়, রঘুপতির চরিত্রে কোনো দ্বন্দ্ব নাই, সন্দেহ-সংশয়, বিচার-বিতর্ক বা বিবেকের দংশন নাই। একটি হৃদয় বিশ্বাস ও প্রচণ্ড আত্মাভিমানকে কেন্দ্র করিয়াই তাহার সমস্ত চিন্তা ও কর্ম আবর্তিত হইতেছিল, তাহার মধ্যে কোনো ফাঁক বা শিথিলতা ছিল না; সেই মূলকেন্দ্রটিই যখন চূর্ণ হইয়া গেল, তখন তাহার চিন্তা ও কর্ম একেবারে বিপরীত মুখে ঘুরিয়া গেল। জীবনের এই আকস্মিক রূপান্তরের দৃষ্টান্ত দৃশ্য রত্নাকর হইতে আরম্ভ করিয়া জগাই-মাধাই প্রভৃতির মধ্য দিয়া বর্তমান কাল পর্যন্ত বহু দেখা যায়।

কিন্তু এই ধর্মমত ও জীবনযাত্রার আমূল পরিবর্তন রঘুপতির জীবনের ঘনীভূত ট্র্যাজেডিকে অনেকখানি হাল্কা করিয়া দিয়াছে। তাহার প্রাণাধিক প্রিয় জয়সিংহ যে তাহার প্রচণ্ড অহংকারের বলি, এই মর্যাত্তিক চেতনার মধ্যেই তাহার জীবনের ট্র্যাজেডি নিহিত; আমরা এই বেদনার তুহানল তাহাকে দগ্ধ করিতে থাকিবে, এইরূপ কল্পনার সুযোগ দিলে নাটকীয়ত্বের দিক দিয়া রঘুপতি-চরিত্র অধিকতর উজ্জ্বল্য লাভ করিত। কিন্তু জয়সিংহের মৃত্যু যেন তাহাকে তত্ত্বজ্ঞান দিয়াছে, তাহার হৃদয় হইতে কুসংস্কার ও হিংসা দূর করিয়া জীবনের প্রকৃতরূপের সন্ধান দিয়াছে; ‘মুক, পঙ্কু, অন্ধ, বধির, জড় পাষাণের’ মধ্যে যে সত্যকার দেবী নাই, সেই সত্য জানিয়া রঘুপতি দেবীকে জলে নিক্ষেপ করিয়াছে, অপর্ণাকে অমৃতময়ী প্রত্যক্ষ দেবী বলিয়া তাহার সহিত মন্দির ছাড়িয়া চলিয়া গিয়াছে। জয়সিংহের মৃত্যু তাহাকে মোহমুক্ত করিয়া পরম উপকার করিয়াছে, এইরূপ কল্পনা স্বাভাবিকভাবেই আমাদের মনে আসে। মনে হয়, শেষের দিকে কবি রঘুপতি-চরিত্রের মধ্যে তাঁহার মনোগত একটা ভাবের রূপ প্রকাশ করিতেই বিশেষ চেষ্টা করিয়াছেন, সেই জগ্ন মানবিক বাস্তব রসের দিকে বেশি লক্ষ্য দেন নাই। তাহার ফলে এমন অপূর্ব নাটকীয় চরিত্রটি যেন একটু ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। ধর্মের অন্ধকুসংস্কার

ভীষণ, প্রচণ্ড ও আত্মঘাতী হয়, কিন্তু শেষে প্রেমের হাতে তাহার চরম পরাজয় হয়—এই ভাবটি প্রকাশের উপরই কবি বেশি জোর দিয়াছেন বলিয়া মনে হয়।

রঘুপতি যখনই পাষণপ্রতিমার মধ্যে দেবী নাই বলিয়াছে, অমনি তাহার নপঙ্ক গুণবতীরও রূপান্তর হইয়াছে। স্বামীর প্রতি তাঁহার অবিশ্বাস দূর হইয়াছে এবং তিনি প্রকৃত প্রেমের মর্যাদা বুঝিতে পারিয়াছেন,—

আজ দেবী নাই—

তুমি মোর একমাত্র রয়েছ দেবতা।

গোবিন্দমাণিক্যও এক নূতন প্রেমের রাজ্যের কথা বলিতেছেন,—

গেছে পাপ। দেবী আজ এসেছে কিরিয়া

আমার দেবীর মাঝে।

পরিণামে দেখা যায়—সংস্কার-ধর্মের উপরে প্রেম-ধর্মের জয় ঘোষণা করাই যেন এই নাটকের মুখ্য উদ্দেশ্য।

রঘুপতির প্রতিদ্বন্দ্বী রাজা গোবিন্দমাণিক্যের চরিত্রও একেবারে দ্বন্দ্বহীন এবং একমুখী গতিবিশিষ্ট। তাঁহার মনে সন্দেহ-সংশয় নাই, বিচার-বিতর্ক নাই; একটা উচ্চ আদর্শ ও মহৎ নীতিকেই তিনি জীবনের ধ্রুবতারার করিয়া জীবনপথে অগ্রসর হইয়াছেন এবং নানা ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যেও, পারিপার্শ্বিকের দারুণ বিরুদ্ধতা সত্ত্বেও অচঞ্চল ও নির্বিকার থাকিয়া মহুশ্যের আদর্শকেই অনুসরণ করিয়াছেন। রঘুপতি-চরিত্রের একমুখিতা বিচিত্র ঘটনার সংস্পর্শে নব নব রসে ও চমৎকারিত্বে আমাদের মুগ্ধ করে, কিন্তু ঘটনা-প্রবাহের মধ্যে গোবিন্দমাণিক্যের একই অভিব্যক্তি কোনো নূতনত্বের আশ্বাস দেয় না। চরিত্রশৃঙ্গার দিক দিয়া গোবিন্দমাণিক্য-চরিত্রকে নিঃশ্রুত মনে হইলেও একটা ভাব বা তত্ত্বের বাহন হিসাবে ইহার সার্থকতা আছে। সমস্ত দ্বন্দ্ব-সংঘাতের উর্ধ্বে যে আদর্শচরিত্র, কবি তাহাই রূপায়িত করিয়াছেন গোবিন্দমাণিক্যে। তিনি কেবল রাজা নহেন, তিনি রাজর্ষি।

আর একটি চরিত্র অপর্ণা। এই রহস্যময়ীর স্থান রূপক-সাংকেতিক নাটকের আসরে হইলেই অধিকতর শোভন হইত। যে-শক্তি নাটকে জয়ী হইল, সেই স্নেহ-প্রেমের ভাবমূর্তি অপর্ণা। সে-শক্তি নাটকের মধ্যে প্রলয়ংকরী শক্তিরূপে অভিব্যক্ত। এই শক্তি নাটকের ঘটনা-প্রবাহের সহিত জড়িত নয়, ঘটনার বাহিরে দাঁড়াইয়া অদৃশ্য লোক হইতে যেন নাটকের মধ্যে তাহার অমোঘ প্রভাব নিষ্ক্ষেপ করিতেছে। নাটকের মধ্যে অপর্ণার স্থান নগণ্য, কিন্তু তাহার প্রভাব নাটকের

সর্বত্র। সে জয়সিংহকে বিগলিত করিয়াছে, রাজাকে স্বপ্ন হইতে জাগরিত করিয়াছে,—

এতদিন স্বপ্নে ছিলাম,

আজ জাগরণ। বালিকার মূর্তি ধরে

স্বয়ং জননী মোরে বলে গিয়েছেন

জীবরক্ত সহ না তাহার।

রঘুপতিকেও সে পরোক্ষভাবে দূর হইতে আকর্ষণ করিয়া শেষে তাহার উপর পূর্ণ আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে। নাটক পরোক্ষভাবে তাহারই জয় ঘোষণা করিতেছে।

অপর্ণা-চরিত্রের মানবিক অংশ অপরিষ্কৃত ও ক্ষীণ। সে একটা ছায়ামূর্তি বলিয়া মনে হয়। সে যেন ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর রঘু-হুহিতারই আর একটা রূপ। জয়সিংহের প্রতি তাহার প্রেমের পূর্ব-পর উদ্ভব ও পরিণতি নাই, আবেগের স্পন্দন নাই, চিন্তাবল্লভ নাই। তাহার সমস্ত কার্য অন্তরের মধ্যে একটা ভাবের উদ্বোধনের মধ্যেই কেন্দ্রীভূত। একটা অশরীরিণী বাণীর মতো। সংস্কারাচ্ছন্ন চিন্তের দ্বারে সে কেবলই ধ্বনিত করিয়াছে,—‘এই অন্ধ সংস্কার ও হিংসা ছাড়িয়া প্রেম ও মানবতার মধ্যে চলিয়া আইস’। জয়সিংহকে সে পুনঃ পুনঃ মন্দির ছাড়িয়া চলিয়া আসিতে বলিয়াছে, শেষদৃশ্বে সে শোকোন্মত্ত রঘুপতিকে বলিয়াছে,—‘পিতা, এসো এ মন্দির ছেড়ে যাই মোরা, পিতা, চলে এস’। প্রেম ও মানবতার মধ্যেই যে জীবনের সার্থকতা, তাহার ইঙ্গিত দিবার জগ্ৰহই যেন তাহার স্বষ্টি।

মালিনী

(১৩০৩)

‘মালিনী’, ‘রাজা ও রানী’ বা ‘বিসর্জন’-এর মতো নানা ঘটনাসংকুল, দীর্ঘ পঞ্চাঙ্ক নাটক নয়। ইহা পাঁচটি দৃশ্যসম্বিত ক্ষুদ্র একটি একাঙ্ক নাটিকা। ঘটনার দ্রুতগতি ও নাটকীয়তায় ইহাকে রোমাণ্টিক ড্রামাজেডির পর্যায়ে ফেলা যায়, আবার ভাববস্তুর ও ভাষার সাদৃশ্বে এবং কাব্যসম্পদের উৎকর্ষে ইহাকে কাব্যনাট্যের অন্তর্গতও করা যায়।

রাজেন্দ্রলাল মিত্র-সম্পাদিত Sanskrit Buddhist Literature of Nepal-এর ‘মহাবল্লভবান’-এর একটি উপাখ্যানের ক্ষীণ ভিত্তির উপর ইহা রচিত। ক্ষেমংকর ও সুপ্রিয়-চরিত্র, তাহাদের বন্ধুত্ব ও শেষপরিণাম একান্তভাবে কবি-কল্পনার স্বষ্টি।

এই নাটক-রচনার প্রেরণা কবি কি ভাবে পাইয়াছিলেন, তাহা কবির ভাষাতেই বলা যাক,—

“মালিনী নাটিকার উৎপত্তির একটা বিশেষ ইতিহাস আছে, সে স্বপ্নঘটিত।... তখন ছিলুম লঙনে। নিমন্ত্রণ ছিল প্রিমরোজ হিলে তারক পালিতের বাসায়। প্রবাসী বাঙালিদের প্রায়ই সেখানে হত জটলা, আর তার সঙ্গে চলত ভোজ। গোলেমালে রাত হয়ে গেল।.....পালিত সাহেবের অল্পরোধে তাঁর ওখানেই রাত্রি-যাপন স্বীকার করে নিলুম। বিছানায় যখন গুলুম তখনো চলছে কলরবের অন্তিম পর্ব, আমার ঘুম ছিল আবিল হয়ে।

এমন সময় স্বপ্ন দেখলুম, যেন আমার সামনে একটা নাটকের অভিনয় হচ্ছে। বিষয়টা একটা বিদ্রোহের চক্রান্ত। দুই বন্ধুর মধ্যে এক বন্ধু কর্তব্যবোধে সেটা ফাস করে দিয়েছেন রাজার কাছে। বিদ্রোহী বন্দী হয়ে এলেন রাজার সামনে। মৃত্যুর পূর্বে তাঁর শেষ ইচ্ছা পূর্ণ করবার জন্তে তাঁর বন্ধুকে যেই তাঁর কাছে এনে দেওয়া হল দুই হাতের শিকল তাঁর মাথায় মেরে বন্ধুকে দিলেন ভূমিসাৎ করে।...

অনেক কাল এই স্বপ্ন আমার জাগ্রত মনের মধ্যে সঞ্চার করেছে। অবশেষে অনেকদিন পরে এই স্বপ্নের স্থিতি নাটিকার আকার নিয়ে শান্ত হল।”

(সূচনা, মালিনী)

এই স্বপ্নলব্ধ কাহিনীকে মূলকাহিনীর সহিত মিশাইয়া তাঁহার বিভিন্ন ধর্মাদর্শের ছাঁচে ফেলিয়া কবি এই অনবদ্য নাটিকাটি নির্মাণ করিয়াছেন।

মালিনীর আখ্যানবস্তুর সংক্ষিপ্ত বিবরণ এই :—মালিনী কাশীরাজকন্যা। সে কাশ্যপের নিকট হইতে নূতন বৌদ্ধধর্ম গ্রহণ করিয়াছে। ইহাতে নগরের ব্রাহ্মণগণ বিদ্রোহী হইয়া উঠিয়া রাজার নিকট মালিনীর নির্বাসন চাহিল। প্রজারা নির্বাসন চাহে শুনিয়া মালিনী নিজেই রাজগৃহ ছাড়িয়া ব্রাহ্মণসভায় উপস্থিত হইল। তাহার শান্ত-স্নিগ্ধ-জ্যোতির্ময় মূর্তি, স্নেহ ও করুণামাথা চোখ এবং অনাড়ম্বর বেশধার দেখিয়া বিদ্রোহিণ বিন্মিত ও শান্ত হইয়া গেল। মালিনী জানাইল, সে সর্ব-জীবের সেবা এবং সংসারে করুণা ও মৈত্রী বিতরণ করিতেই রাজগৃহ ছাড়িয়া আসিয়াছে। তখন অল্পতপ্ত প্রজারা তাহাদের ভুল বুঝিতে পারিয়া ‘জয়-জয়-রবে’ মালিনীকে রাজগৃহে ফিরাইয়া আনিল।

এই বিদ্রোহী প্রজাদলের নেতা ছিল ব্রাহ্মণ ক্ষেত্রমংকর। সে বুদ্ধি দ্বারা সমস্ত বুঝিলেও চিরাচারত আত্মগোষ্ঠানিক হিন্দুধর্ম ত্যাগ করিতে প্রস্তুত নয়। তাহার অন্তরঙ্গ বন্ধু সুপ্রিয়ও তাহারি দলে ছিল, কিন্তু তাহার মনে সন্দেহ উপস্থিত

হইয়াছে—‘যাগ-যজ্ঞ ক্রিয়াকর্ম ব্রত-উপবাস’ই কেবল ধর্ম, আর ‘সর্বজীব প্রেম’ ও ‘দয়া-ধর্ম’ কি নত্যাধর্ম নয়? ক্ষেমংকর ‘চির-আচরিত’, ‘চির-পরিচিত’, ‘প্রাণপ্রিয়’ ‘পিতৃধর্ম’ ত্যাগ করিতে তাহাকে নিষেধ করে। ক্ষেমংকরের বুদ্ধি ও জ্ঞানে সুপ্রিয়ের বিশেষ আস্থা, বন্ধুত্বও গভীর, তবুও বলে শাস্ত্রের ধর্ম অপেক্ষা হৃদয়ের ধর্মই তাহার কাছে বড়ো। মালিনীর মধ্যেই সে তাহার আকাঙ্ক্ষিত ধর্মের মূর্তি দেখিতে পাইয়াছে। ক্ষেমংকর যখন দেখিল, তাহার দুই বন্ধু ব্যতীত সকল ব্রাহ্মণই মালিনীর নূতন ধর্ম গ্রহণ করিয়াছে, এবং সুপ্রিয়েরও পুরাতন ধর্মে আস্থা নাই, তখন এই পুরাতন ব্রাহ্মণ্যধর্মকে রক্ষা করিবার জন্ত সে অগ্রসর হইল। সে স্থির করিল, বিদেশ হইতে সৈন্তসংগ্রহ করিয়া আনিয়া কাশী হইতে বৌদ্ধধর্ম উৎপাটন করিবে ও পুনরায় হিন্দুধর্মকে প্রতিষ্ঠিত করিবে। সেই উদ্দেশ্যে সে কাশী ত্যাগ করিল। একথা সে কেবল তাহার অন্তরঙ্গ বন্ধু সুপ্রিয়কেই বলিল এবং তাহাকেই রাজধানীতে রাখিয়া সৈন্তসংগ্রহের জন্ত বিদেশে যাত্রা করিল। সুপ্রিয়ও বন্ধুর সহযাত্রী হইতে চাহিল, কিন্তু ক্ষেমংকর তাহার অনুপস্থিতিতে রাজধানীর সমস্ত সংবাদ চিঠির সাহায্যে জানিবার জন্ত সুপ্রিয়কে সঙ্গে লইল না, আর সাবধান করিয়া দিয়া গেল, যেন সে নূতন ধর্মের কুহকে না পড়ে।

ক্ষেমংকর চলিয়া যাওয়ার পর সুপ্রিয় রাজ-উপবনে, মালিনীর সঙ্গে প্রায়ই ধর্মালোচনা করে। মালিনীর নবধর্মকে সে হৃদয় দিয়া গ্রহণ করিয়াছে, মালিনীও তাহার প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছে, অজ্ঞাতসারেই উভয়ের মধ্যে প্রেমের সঞ্চার হইয়াছে। এমন সময় সুপ্রিয় ক্ষেমংকরের পত্র পাইল। ক্ষেমংকর লিখিয়াছে, বিদেশী রাজ্য হইতে সৈন্ত লইয়া সে কাশীতে আসিতেছে, বাহুবলে সে নবধর্ম বিলোপ করিয়া আবার সনাতন ধর্ম প্রতিষ্ঠা করিবে ও নবধর্মের আশ্রয়স্থল মালিনীর প্রাণদণ্ড দিবে। মালিনীর প্রাণনাশের আশঙ্কা সুপ্রিয়কে বিহ্বল করিল। সে রাজাকে সেই পত্র দেখাইল। রাজা মৃগয়ার ছলে গোপনে সসৈন্তে বাহির হইয়া অতর্কিতভাবে ক্ষেমংকরকে আক্রমণ করিয়া বন্দী করিয়া আনিলেন।

রাজা সুপ্রিয়ের প্রতি অত্যন্ত সন্তুষ্ট ও কৃতজ্ঞ হইলেন এবং কৃতজ্ঞতার পুরস্কার-স্বরূপ কণ্ঠা মালিনীকে সুপ্রিয়ের হাতে দান করিবেন স্থির করিলেন।

রাজা ক্ষেমংকরের মৃত্যুদণ্ডের আদেশ দিলেন, কিন্তু মালিনীর অনুরোধে শেষে সে আদেশ প্রত্যাহার করিবেন স্থির করিলেন। ক্ষেমংকর আসিলে তাহাকে পরীক্ষা করিবার জন্ত বলিলেন,—‘যদি প্রাণ ফিরে দিই, যদি ক্ষমা করি’ তবে সে কি করিবে। নির্ভীকভাবে ক্ষেমংকর উত্তর করিল,—‘পুনর্বার তুলিয়া লইতে হবে কর্তব্যের ভার।’ রাজা তাহাকে মৃত্যুর জন্ত প্রস্তুত হইতে

বলিলেন এবং তাহার মৃত্যুর পূর্বে যদি কিছু প্রার্থনা থাকে, তাহা করিতে বলিলেন। ক্ষেমংকর বলিল, ‘বন্ধু সুপ্রিয়েরে শুধু দেখিবারে চাই।’ সুপ্রিয় আসিলে ক্ষেমংকর জিজ্ঞাসা করিল, কেন সে এইরূপ বিশ্বাসঘাতকতার কাজ করিয়াছে। সুপ্রিয় বলিল, তাহার নবধর্মের প্রতি বিশ্বাসের জ্ঞান এবং যাহাকে অবলম্বন করিয়া এই নবধর্ম পৃথিবীতে অবতীর্ণ হইয়াছে তাহার জ্ঞানই সে এতদিনের বন্ধুত্ব ও প্রণয় ভঙ্গ করিয়াছে। ক্ষেমংকর মৃত্যুর পূর্বে সুপ্রিয়কে একবার আলিঙ্গন করিয়া যাইবার জ্ঞান নিকটে আহ্বান করিল, এবং সুপ্রিয় নিকটে গেলে, হাতের শিকল দিয়া তাহার মাথায় এমন আঘাত করিল, যে সে মাটিতে লুটাইয়া পড়িয়া প্রাণত্যাগ করিল। তারপর সে ঘাতককে আহ্বান করিল। রাজাও ক্ষীণ খড়্গ আনিতে বলিলেন। মালিনী তখন ‘ক্ষমা করো ক্ষেমংকরে’ বলিয়া মুহুঁত হইয়া পড়িল।

‘মালিনী’ পূর্বে অলোচিত ‘গান্ধারীর আবেদন’, ‘সতী’, ‘নরকবাস’ প্রভৃতি কাব্যনাট্যগুলির বৎসরকাল পূর্বে রচিত। আমরা দেখিয়াছি যে, এই কাব্যনাট্যগুলির মধ্যে কবি ধর্মের বিভিন্ন আদর্শকে রূপায়িত করিয়াছেন। ‘মালিনী’ হইতে আরম্ভ করিয়া তিন বৎসর পরে রচিত ‘কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ’ পর্যন্ত কবির মনে ধর্মের আদর্শ সম্বন্ধে একটা বিচার-বিতর্ক চলিতেছিল। ‘বিসর্জন’ হইতে ইহার এক-প্রকার সূত্রপাত বলা যায়। সত্যধর্ম বা মানবধর্মই তাহার শ্রেষ্ঠ আদর্শ। ইহা সর্বাঙ্গীণ মনুষ্যত্বের ধর্ম। অথগু, শাস্ত্র সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত ধর্মই মানবের সত্যধর্ম। লোকধর্ম, রাজধর্ম, সমাজধর্ম, শাস্ত্রধর্ম, পিতৃধর্ম, মাতৃধর্ম, পতিধর্ম, পত্নীধর্ম ইত্যাদি সমস্ত ধর্মই সত্যধর্ম হইতে পারে যদি তাহা শাস্ত্র সত্যের উপর, পরিপূর্ণ মনুষ্যত্বের উপর প্রতিষ্ঠিত হয়, তাহা না হইলে সেগুলি খণ্ড, ক্ষুদ্র ধর্ম। এ সম্বন্ধে পূর্বে বিস্তৃত আলোচনা করা হইয়াছে। ধর্মবোধের এই বিভিন্ন আদর্শই এই সব নাটক ও কাব্য-নাট্যের নাটকীয় দ্বন্দ্বের ভিত্তি। মালিনীর মধ্যেও ধর্মের এই বিভিন্ন আদর্শের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ও মত-বিরোধের দ্বন্দ্ব রূপায়িত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথ মালিনীর ‘সূচনা’য় বলিতেছেন,—

“আমার মনের মধ্যে ধর্মের প্রেরণা তখন গোঁরীশংকরের উত্তুঙ্গ শিখরে শুভ্র নির্মল তুষারপুষ্পের মতো নির্মল নির্বিকল্প হয়ে শুক্ল ছিল না। সে বিগলিত হয়ে মানবলোকে বিচিত্র মঙ্গলরূপে মৈত্রীরূপে আপনাকে প্রকাশ করতে আরম্ভ করেছে। নির্বিকার তত্ত্ব নয় সে, মূর্তিশালার মাটিতে পাথরে নানা অভূত আকার নিয়ে মানুষকে সে হতবুদ্ধি করতে আসেনি। কোনো দৈব-বাণীকে সে আশ্রয় করেনি। সত্য বার স্বভাবে, যে মানুষের অন্তরে অপরিমেয়

করণা, তার অন্তঃকরণ থেকে এই পরিপূর্ণ মানব-দেবতার আবির্ভাব অল্প মানুষের চিত্তে প্রতিফলিত হতে থাকে। সকল আত্মগত, সকল পৌরাণিক ধর্মজটিলতা ভেদ করে তবেই এর যথার্থ স্বরূপ প্রকাশ হতে পারে।”

এই নাটকের মধ্যে ধর্মের বিভিন্ন রূপ ও আদর্শ বিভিন্ন পাত্রপাত্রীকে অবলম্বন করিয়া প্রকাশ পাইয়াছে, প্রত্যেকে তাহার জ্ঞানবুদ্ধিবিজ্ঞা, পারিপার্শ্বিক, মানসিক প্রবণতা অনুসারে ধর্মকে গ্রহণ করিয়াছে। এই ধর্মের আদর্শ তাহাদের জীবনকে কি ভাবে নিয়ন্ত্রিত করিতেছে, জীবনের বাস্তবতার সঙ্গে কি বিরুদ্ধতা সৃষ্টি করিতেছে এবং তাহারা কিভাবে তাহার সামঞ্জস্যবিধান করিতে চেষ্টা করিতেছে, তাহারই অন্তর্দৃষ্টি এই নাটকের বিষয়বস্তু।

নূতন সত্যধর্ম আবির্ভূত হইয়াছে রাজকন্যা মালিনীর মধ্যে। এই সত্যধর্ম কি? বাহ্য আচার-অনুষ্ঠান-সর্বস্ব সুপ্রাচীন হিন্দুধর্মের পরিবর্তে করুণা, মৈত্রী ও বিশ্বপ্রেমমূলক বৌদ্ধধর্ম। বৌদ্ধধর্মের ঐ মূলনীতিগুলির তীব্র অনুভূতির প্রকাশ হইয়াছে মালিনীর চিত্তে। মালিনীর কাব্যময় অনুভূতিগুলি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, জগতের দুঃখ দূর করিবার জন্য তাহার অন্তরে একটা দিব্য প্রেরণা আসিয়াছে, দুঃখপীড়িত বিশ্বজগৎকে সে ‘সান্ত্বনার স্বধা’ দান করিবার জন্য উৎসুক, নিজেকে পরের জন্য বিলাইয়া দিতে প্রস্তুত।—

মহাক্ষণ আসিয়াছে। অন্তর চঞ্চল
যেন বারিবিম্বগম করে টলমল
পদ্মদলে। নেত্র মুদি শুনিতেছি কানে
আকাশের কোলাহল ; কাহারো কে জানে
কী করিছে আয়োজন আমারে ঘিরিয়া,
আসিতেছে যাইতেছে কিরিয়া কিরিয়া
অদৃশ্য মুরতি। কভু বিদ্যাতের মতো
চমকিছে আলো ; বায়ুর তরঙ্গ যত
শব্দ করি করিছে আঘাত। ব্যাখাসম
কী যেন বাজিছে আজি অন্তরেতে মম
বারংবার—কিছু আমি নারি বুঝিবারে
জগতে কাহারো আজি ডাকিছে আমারে।

* * * *

আজি মোর মনে হয়
অমৃতের পাত্র যেন আমার হৃদয়—
যেন সে মিটাতে পারে এ বিশ্বের ক্ষুধা
যেন সে ঢালিতে পারে সান্ত্বনার স্বধা.

যত দুঃখ যেথা আছে সকলের 'পরে
অনন্ত প্রবাহে। দেখে দেখে নীলাশ্বরে
মেঘ কেটে গিয়ে চাঁদ পেয়েছে প্রকাশ।
কী বৃহৎ লোকালয়, কী শান্ত আকাশ—
এক জ্যোৎস্না বিস্তারিয়া সমস্ত জগৎ
কে নিল কুড়ায়ে বক্ষে—ওই রাজপথ,
ওই গৃহশ্রেণী, ওই উদার মন্দির—
শুক্লচ্ছায়া তরুরাজি—দূরে নদীতীর,
বাগ্মিছে পূজার ঘণ্টা—আশ্চর্য পূলকে
পুরিছে আমার অঙ্গ, জল আসে চোখে,
কোথা হতে এলু আমি আজি জ্যোৎস্নালোকে
তোমাদের এ বিস্তীর্ণ সর্বজনলোকে।

কিন্তু এই যে মালিনীর 'অন্তঃকরণে' 'অপরিমেয় করুণা'র অনুভূতি, ইহা যেন সত্যরূপে তাহার প্রকৃতির মূলে দৃঢ়প্রতিষ্ঠিত হয় নাই, একটা সাময়িক প্রবল প্রেরণারূপে আবির্ভূত হইয়াছে। ইহা যেন একটা আকস্মিক আবির্ভাব—স্বল্পকালস্থায়ী Revelation-এর মতো। এই আকস্মিক করুণার উন্মাদনায় সে বাহির হইয়াছিল, তারপর ঘরে ফিরিয়া সে যেন স্বাভাবিক সত্তা ফিরিয়া পাইল। নগরবাসীদের 'সহস্র হৃদয় বিদীর্ণ করিয়া উজ্জ্বলিত জয়জয়কার ধ্বনি'র সহিত সে গৃহে ফিরিয়া সর্বাগ্রে মাকে জড়াইয়া ধরিয়া বলিতেছে,—

মাগো, শান্ত এবে আমি। কাপিতেছে দেহ।
কোথা গিয়েছিলু চলে ছাড়ি মার স্নেহ
প্রকাণ্ড পৃথিবী মাঝে। মাগো নিভ্রা আনু
চক্ষে মোর। ধীরে ধীরে করু তুই গান
শিশুকালে শুনিতাম যাহা।

তারপর গৃহে ফিরিবার পর মালিনীর চরিত্রের আরো পরিবর্তন হইল। সে দেবী হইতে মানবীতে নামিয়া আসিল। আবেশের মেয়াদ কাটিয়া গিয়াছে, সে-জ্ঞান ও দিব্যদৃষ্টি আর তাহার নাই, এখন সে শাস্ত্রজ্ঞানহীন, সংসার-অনভিজ্ঞা, সাধারণ বালিকামাত্র। সুপ্রিয়কে সে অকপটে বলিতেছে,—

হার বিপ্রবর,
যত তুমি চাহিতেছ আমি যেন তত
আপনারে হেরিতেছি দরিত্রের মতো।

।

যে দেবতা মর্মে মোর বজ্রলোক হানি
 বলেছিল একদিন বিদ্যাময়ী বাণী
 সে আজি কোথা গেল। সেদিন, ব্রাহ্মণ,
 কেন তুমি আসিলে না—কেন এতক্ষণ
 সন্দেহে রহিলে দূরে। বিষে বাহিরিয়া
 আজি মোর লাগে ভয়—কৈপে ওঠে হিয়া,
 কী করিব কী বলিব বুঝিতে না পারি—
 মহাধর্ম-তরলীর বালিকা কাণ্ডারী
 নাহি জানি কোথা যেতে হবে। মনে হয়
 বড়ো একাকিনী আমি, সহস্র সংসার,
 বৃহৎ সংসার, অসংখ্য জটিল পথ,
 নানা প্রাণী, দিব্যজ্ঞান ক্ষণপ্রভাবৎ
 ক্ষণিকের তরে আসে। তুমি মহাজ্ঞানী
 হবে কী সহায় মোর।

কেবল তাহাই নয়, সুপ্রিয়ের প্রতি মানব-কুমারীর মতোই তাহার প্রেমের
 সঞ্চার হইয়াছে। মুক্তা প্রণয়িনীর মতোই সে বলে,—

হে ব্রাহ্মণ, চলে যায় সকল ক্ষমতা
 তুমি যবে প্রেম কর, নাহি পাই কথা।
 বড়োই বিস্ময় লাগে মনে।

সাহায্যকারিতাবে, বন্ধুভাবে সুপ্রিয়কে সে তাহার জীবনের সঙ্গে যুক্ত
 করিতে চায়,—

মাঝে মাঝে নিরন্তর
 রুদ্ধ করে দেয় যেন প্রাণের প্রবাহ,
 পীড়ন করিতে থাকে নিরুদ্ধ নিশ্বাসে,
 থেকে থেকে অকারণ অশ্রুজলে ভাসে
 হ্র-নয়ন, কোন্ বেদনায়। অকস্মাৎ
 আপনার 'পরে যেন পড়ে দৃষ্টিপাত
 সহস্র লোকের মাঝে, সেই দুঃসময়ে
 তুমি মোর বন্ধু হবে? শত্রুগুরু হয়ে
 দিবে নবপ্রাণ?

প্রজাগণ দেবীর দর্শন কামনা করিলে দেবী আর তাহার পূর্বকার দেবীর ভূমিকা-অভিনয়ের অক্ষমতা জানাইতেছে—

আজ নহে, আজ নহে। সকলের কাছে
মিনতি আমার, আজি মোর কিছু নাহি।
রিক্ত চিত্ত মাঝে মাঝে ভরিবারে চাহি—
বিশ্বাস প্রার্থনা করি ঘুচাতে জড়তা।

সে এখন কেবল সুপ্রিয়ের ব্যক্তিগত জীবনের কথা, তাহার ‘সুখ-দুঃখ কথা,’ ‘গৃহের বারতা সব আত্মীয়ের মতো’ শুনিতে ইচ্ছা করে। তারপর রাজার মালিনীকে সুপ্রিয়ের হাতে দান করিবার ইচ্ছায় সুপ্রিয় যখন বলিল যে, বন্ধুর বিশ্বাস ভঙ্গ করিয়া সে ‘সপ্ত স্বর্গলোক’ চায় না, সে দীনহীনভাবে পথে পথে ঘুরিয়া বেড়াইবে, তখন মালিনীর আশাভঙ্গজনিত দীর্ঘশ্বাস,—

ওরে রমণীর মন
কোথা বন্ধমাঝে বসে কবিস ক্রন্দন
মধ্যাহ্নে নির্জন নীড়ে প্রিয়বিরহিতা
কপোতীর প্রায়।

তারপর ‘ভাল লজ্জার আভায় রাজা’! একেবারে দেবী হইতে সাধারণ প্রণয়িনীতে রূপান্তরিত।

মালিনীর ক্ষুদ্র জীবন-পরিচয়ে তাহার চরিত্রের এই পরিবর্তন বেশ লক্ষ্য করা যায়।

এখন প্রশ্ন এই, মালিনীর মধ্য দিয়া কবি কোন্ ধর্মাদর্শকে রূপায়িত করিতে চাহিয়াছেন? এই নিত্য-সত্য মানব-ধর্মের আদর্শ আমরা গোবিন্দমাণিক্যের মধ্যে দেখিয়াছি। কী অবিচলিত বিশ্বাস ও নিষ্ঠার সঙ্গে অচল, অটলভাবে তিনি এই আদর্শকে ধারণ করিয়া রাখিয়াছেন। অন্তরের নানা ঘাত-প্রতিঘাত, ব্যক্তিগত নানা বাধা-বিঘ্নের উদ্বেগ উঠিয়া তিনি তাঁহার আদর্শের পতাকা উড্ডীন করিয়া রাখিয়াছেন। শেষে এই আদর্শের প্রতি নিষ্ঠাতেই তিনি সংসার ত্যাগ করিয়াছেন। তাঁহার জীবনে এই ধর্ম ছিল জীবন-মরণব্যাপী এক অপরাঙ্কীয় শক্তি। কিন্তু মালিনীর মধ্যে দেখি ক্ষণস্থায়ী একটা ধর্মের আবেশমাত্র, একটা প্রেরণার হাউই মাত্র। এই নবধর্মের বাহন করিতে হইলে কবি তাহাকে এমন দুর্বল করিয়া সৃষ্টি করিলেন কেন? পক্ষান্তরে দেখি তাহার নবধর্মের প্রতিদ্বন্দ্বী ক্ষেত্রমংকরের চরিত্রের বজ্র-কঠোর দৃঢ়তা, স্থির, অকম্পিত বিশ্বাসের তেজ। এই অসম বিরোধ-উপস্থাপনের কারণ কি? মনে হয়, প্রত্যক্ষভাবে ধর্মাদর্শের বিরোধ

দেখানো এ-নাটকে কবির মূল-অভিপ্রায় নয়, ধর্মের বিভিন্ন আদর্শের প্রভাব বিভিন্ন নরনারীর বাস্তব জীবনের সঙ্গে, বাস্তব অল্পভূতির সঙ্গে কি বিরোধ সৃষ্টি করে এবং কি তাহার পরিণতি হয়, তাহারই একটা চিত্র-প্রদর্শনই কবির মূল-অভিপ্রায়। ধর্মাদর্শের পটভূমিকায় নরনারীর জীবনে আদর্শ ও বাস্তব অল্পভূতির দ্বন্দ্ব বা সামঞ্জস্যনাধনই ইহার মূল বিষয়বস্তু।

এই নাটকে বিরোধের একপক্ষ প্রত্যক্ষভাবে মালিনী নয়, দেবী মালিনীর ধর্মাদর্শের ক্ষীণ প্রভাবে প্রভাবান্বিত ও মানবী মালিনীর নৌন্দর্ষে আকৃষ্ট ও তাহার প্রতি প্রেমে অভিভূত স্প্রিয়। মালিনীকে হারাইবার আশঙ্কায় তাহার বন্ধুর প্রতি বিশ্বাসঘাতকতাতেই এই বিরোধের চরম প্রকাশ, একের মৃত্যু ও অপরের অল্পমেয় মৃত্যুতে তাহার পরিণতি। সেইজন্য মালিনীর দেবী ও মানবী সত্তার মধ্যে একটা সীমারেখা লক্ষ্য করা যায়, দেবীর ভাব ও মানবীর ব্যক্তিগত প্রভাবই এই নাটকে পরোক্ষভাবে বিরুদ্ধ শক্তিরূপে ক্রিয়াশীল। মালিনীর এই দ্বৈতসত্তার প্রভাবই নাটকের সর্বত্র পরিস্ফুট। প্রত্যেকেই এই প্রভাবকে নিজ নিজ মানসিক গঠন অনুযায়ী জীবনের সঙ্গে মিলাইয়া লইতে চাহিয়াছে, হয় বাস্তবের সঙ্গে খাপ খাওয়াইয়া লইয়াছে, নয় বিদ্রোহীই রহিয়াছে। রাজা ও রানী তাঁহাদের বিচার-বুদ্ধি ও সাংসারিক জ্ঞানের অল্পপাতে মালিনীকে জীবনের সহিত মিলাইয়া লইয়াছেন, স্প্রিয়ও মালিনীকে জীবনের ধ্রুবতারা করিয়াছে এবং তাহার মধ্য দিয়াই ধর্মের আদর্শকে সমস্ত হৃদয় দিয়া জীবনের মধ্যে সফল করিয়া পাইয়াছে, তাহাকে গ্রহণ করিতে পারে নাই কেবল ক্ষেপংকর। সে-ই বিদ্রোহী। সে মালিনীর নূতন ধর্মের প্রভাব, তাহার ব্যক্তিগত আকর্ষণের প্রভাব কাটাইয়া তাহার জ্ঞান-বুদ্ধি-বিচার-অল্পযায়ী তাহার নিজের পথেই চলিয়াছে এবং শেষে ট্রাজিক পরিণতির সম্মুখীন হইয়াছে।

কাশীরাজের নবধর্মের প্রতি আগ্রহ নাই। কত্থা যখন ইহা গ্রহণ করিয়াছে, তখন ইহাতে আপত্তিও তাঁহার নাই। কিন্তু ইহার প্রকাশ প্রচারের তিনি বিরোধী, কারণ রাজ্যশাসন-ব্যাপারে তিনি দেখিতেছেন যে, অধিকাংশ প্রজাই প্রাচীন ধর্মাবলম্বী, তাহারা বিদ্রোহী হইয়া রাজ্যে বিশৃঙ্খলা আনিতে পারে। তাই কত্থাকে বলিতেছেন,—

হায় রে অবোধ মেয়ে, নব ধর্ম যদি
ঘরেতে আনিতে চাস, সে কি বর্ধানদী
একেবারে তট ভেঙে হইবে প্রকাশ
দেশবিদেশের দৃষ্টিপথে? লজ্জাক্রাস

নাহি তার ? আগনার ধর্ম আগনারি,
থাকে সেন সংগোপনে, সর্বনরনারী
দেখে যেন নাহি করে ষেধ, পবিত্রাস
না করে কঠোর। ধর্মেরে রাখিতে চাস
রাখ মনে মনে।

যখন প্রজাবৃন্দ ও সৈন্যদল সকলেই বিদ্রোহী হইয়াছে শুনিলেন, তখন রাজা
মালিনীকে নির্বাসন দিতেও প্রস্তুত,—

ধীরে, ধীরে ধীরে।

দিব তারে নির্বাসন,—পুরাব প্রার্থনা—
সাধিব কর্তব্য মোর। মনে করিয়ো না
বৃদ্ধ আমি মোহমুগ্ধ, অন্তর দুর্বল,
রাজধর্ম তুচ্ছ করি কেলি অশুভ্রল।

তারপর যখন শুনিলেন মালিনী রাজপ্রাসাদ ছাড়িয়া চলিয়া গিয়াছে, তখন
কস্তাহারা পিতা রাজাকেও ছাড়াইয়া গেল,—

গেছে চলে ?

প্রতিজ্ঞা করিলু আমি ফিরাইব কোলে
কোলের কস্তারে মোর। রাজ্যে ধিক থাক্।
ধিক ধর্মহীন রাজনীতি।

কিন্তু যখন দেখিলেন যে, মালিনী প্রজাবৃন্দের কাছে নবধর্মের দেবী-বিগ্রহ-রূপে
সম্মানিতা হইয়াছে, তখন তাঁহার অপার আনন্দ,—

কী সৌন্দর্যময়

আজিকার ছবি। সমুদ্রমুখে যবে
লক্ষ্মী উঠিলেন—তারে ঘেরি কলরবে
মাতিল উদ্গাদনৃত্যে উর্মিগুলি সবে,
সেই মতো উচ্ছ্বসিত জনপারাবার-
মাঝে তুমি লোকলক্ষ্মী মাতা।

মালিনীর নবধর্মের ধার রাজা ধারেন না, রাজনীতির মানদণ্ডে তিনি ইহাকে
বিচার করিয়াছেন। প্রজারা মালিনীর ধর্ম চায় না ভাবিয়া তিনি মালিনীকে
নির্বাসিত করিতে প্রস্তুত ছিলেন, আবার যখন প্রজারা তাহার জয়জয়কার-ধ্বনি
দিল, তখন মালিনীকে সাদরে গ্রহণ করিয়া তাহার প্রশংসা করিতে লাগিলেন।
তাঁহার কাছে ধর্ম রাজনীতির অমূল্য হওয়া চাই, ধর্ম ধর্মের জন্ত নহে, রাজনীতির

জ্ঞান। কিন্তু ধর্মের উপরে, রাজনীতির উপরে তাঁহার পিতৃস্নেহ আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে দেখা যায়। কন্যাকে হারাইয়া তিনি রাজ্যকে দিক্কার দিয়াছেন, রাজনীতিকে দিক্কার দিয়াছেন। মানবী মালিনীই তাঁহার উপর বেশি আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে, দেবী মালিনী নয়—পিতৃধর্ম নবধর্মের উপর জয়লাভ করিয়াছে।

রানীর মধ্যেও দেখি মাতৃধর্মই তাঁহার উপর বেশি প্রভাব বিস্তার করিয়াছে, মানবী মালিনীই তাঁহার চোখে বড়। নারীর ধর্ম যে সংসারধর্ম—তাঁহার উপরেই তিনি বেশি জোর দিয়াছেন। নবধর্মের উপর তাঁহার কোনো আস্থা নাই, শাস্ত্রসর্বস্ব পুরাতন ধর্মও তিনি অহুমোদন করেন না, পতিপুত্র লইয়া যে সংসারধর্ম, তাহাই কন্যার পক্ষে একমাত্র ধর্ম তিনি মনে করেন।—

এ ধর্ম কোথায় পেলি, কী শাস্ত্রবচন ?
আমার পিতার ধর্ম সে তো পুরাতন
অনাদি কালের। কিন্তু মাগো, এ যে তব
হৃষ্টছাড়া বেদছাড়া ধর্ম অভিনব
আজিকার গড়া। কোথা হতে ঘরে আসে
বিষয় সন্ধানী ? দেখে আমি মরি ত্রাসে।

আবার পুঁথিগত ব্রাহ্মণ্য-ধর্মকেও তিনি ভালো বলেন না,—

শাস্ত্রজ্ঞানী পণ্ডিতেরা মরুত ভাবিয়া
সত্যাসত্য ধর্মধর্ম কতকর্মক্রিয়া
অনুস্মার চলিবিন্দু লয়ে। পুরুষের
দেশভেদে কালভেদে প্রতিদিবসের
বতন্ত্র নূতন ধর্ম ; সদা হা হা করে
কিরে তারা শাস্তি লাগি সন্দেহ-মাগরে।
শাস্ত্র লয়ে করে কাটাকাটি।

যে-ধর্ম তাঁহার অহুমোদিত সে-সম্বন্ধে কন্যাকে উপদেশ দিতেছেন,—

ধর্ম কি খুঁজিতে হয়।
হৃর্ধের মতন ধর্ম চিরজ্যোতির্ময়
চিরকাল আছে। ধরো তুমি সেই ধর্ম,
সরল সে পথ। লহ ব্রতক্রিয়াকর্ম
ভক্তিস্বরে। শিবপূজা করো দিনযামী,
বর মাগি লহ বাহা তাঁরি মতো ধামী ;

সেই পতি হবে তোর সমস্ত দেবতা,
শাস্ত্র হবে তাঁর বাক্য, সরল এ-কথা ।...

রমণীর

ধর্ম থাকে বন্ধে কোলে চিরদিন স্থির
পতিপুত্ররূপে ।

তাহার অহুমোদিত ধর্ম নারীর চিরন্তন ধর্ম। সে-ধর্ম-প্রতিপালনে 'কোনো পক্ষের বিরুদ্ধতা' থাকিতে পারে না, আপত্তি থাকিতে পারে না, তাহা লুকাইবারও কোনো প্রয়োজন নাই। তাহাতে শাস্ত্রের তর্ক ও বাদানুবাদ নাই, নবধর্মের উন্নততাও নাই, কেবল আছে সহজ সরল ঈশ্বরভক্তির পথে স্বামী-পুত্র লইয়া সংসারধর্ম-পালন। তাই রাজা যখন প্রথমে মালিনীকে তাহার ধর্ম বাহিরে প্রকাশ করিতে নিষেধ করিয়াছেন, তখন রানী বলিয়াছেন,—

কী শিক্ষা শিখাতে এলে আজ
পাপ রাষ্ট্রনীতি? লুকায়ে করিবে কাজ,
ধর্মে দিবে চাপা! সে মেয়ে আমার নয়।
সাদু-সন্ন্যাসীর কাছে উপদেশ লয়,
শুনে পুণ্যকথা, করে সজ্জনের সেবা,
আমি গো বুঝিনে তাহে দোষ দিবে কেবা,
ভয় বা কাহারে ।

আবার রাজা যখন দেখিলেন, নবধর্মের গুণে মালিনী প্রজাবৃন্দকে মন্ত্রমুগ্ধ করিয়াছে, তখন এই ধর্ম তাহার রাজনীতির সহায়ক জানিয়া মালিনীকে প্রশংসা করিতেছেন, উৎসাহ দিতেছেন, কিন্তু রানী তাহার প্রতিবাদ করিতেছেন,—

নব ধর্ম, নব ধর্ম কারে বল তুমি,
কে আনিল নবধর্ম কোথা তার ভূমি
আকাশকুসুম? কোন্ মন্ততার শ্রোতে
ভেসে এল—কছারে মায়ের কোল হতে
টানিয়া লইয়া যায়—ধর্ম বলে তায়?
তুমিও দিয়ো না যোগ কস্তুর খেলায়
মহারাজ ।...

স্বয়ংবর সভা আনো ডেকে
মালিনীর তরে। মনোমত বর দেখে
খেলা ভেঙে যোগ্য কণ্ঠে দিক্ বরমালা—
দূর হবে নবধর্ম, জুড়াইবে আলা ।

রানীর নিকট গতানুগতিক ধর্ম বা নবধর্ম কোনোটাই গ্রহণযোগ্য নয়। তিনি চাহেন মালিনীকে গৃহধর্মে প্রতিষ্ঠিত দেখিতে। মালিনী তাঁহার কাছে একেবারে দেবী নয়, নবধর্মের বিগ্রহ-স্বরূপিণীও নয়, আবার অতি-সাধারণ একটি মানবকন্যাও নয়, মালিনীর যে-চিত্র তাঁহার মনে বিরাজিত, তাহা সরল ভক্তিমতী, উন্নত হৃদয়-সম্পদে দেবী-স্বরূপিণী, পতি-পুত্র-শোভিতা এক রাজকুমারী।

সুপ্রিয়ের চরিত্র সর্বাপেক্ষা জটিল। আত্মষ্ঠানিক প্রাচীন ধর্মের প্রতি বিশ্বাসের শিথিলতা, ধর্মকে হৃদয় দিয়া গ্রহণ করিয়া, তাহাকে জীবনের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করিয়া সংসারকে স্নেহ-প্রেম-ভক্তির বন্ধনে বাঁধিবার একটা আনন্দময় প্রেরণা ও মালিনীর মধ্যে নেই প্রাণময় প্রেমধর্মের জীবন্ত মূর্তি দেখিয়া তাহার প্রতি প্রবল আকর্ষণ; গভীর বন্ধুপ্রীতি ও নির্ভরশীলতা এবং মানবী মালিনীর প্রতি সৌন্দর্য ও প্রেমের অতি নিগূঢ় আসক্তি—ইহাদের সম্মিলিত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার দ্বন্দ্বই তাহার চরিত্রের মধ্যে রূপায়িত।

প্রথমেই দেখি রাজকুমারীর নির্বাসনপ্রার্থী ব্রাহ্মণদের সঙ্গে তাহার মতদ্বৈধ। প্রেম ও দয়াদর্শকে সে দোষ দিতে পারে না,—

যাগযজ্ঞ ক্রিয়াকর্ম ব্রত-উপবাস
এই শুধু ধর্ম বলে করিবে বিশ্বাস
নিঃসংশয়ে ? বালিকারে দিয়ে নির্বাসন
এই ধর্ম রক্ষা হবে ? ভেবে দেখো মনে
মিথ্যারে সে সত্য বলি করেনি প্রচার,—
সেও বলে সত্য ধর্ম, দয়া ধর্ম তার,
সর্বজীবে প্রেম—সর্বধর্মে সেই সার,
তার বেশি বাহা আছে, প্রমাণ কী তার।

কিন্তু যখনই তাহার বন্ধু ক্ষেমংকর তাহাকে ‘পৈতৃক কালের বাঁধা দূঢ় তটভূমি’, ‘প্রাণপ্রিয় পিতৃধর্ম’ ও ‘চির-আচরিত কর্ম’ ত্যাগ করিতে নিষেধ করিয়াছে, তখনই আবার সে ঘুরিয়া গিয়া বলিয়াছে,—

তব পথগামী
চিরদিন এ অধীন। রেখে দিব আমি
তব বাক্য শিরে ধরি। যুক্তি-সূচি 'পরে
সংসার-কর্তব্যভার কভু নাহি ধরে।

আবার যখন সে সেই দয়া ও প্রেমধর্মের বিগ্রহ-স্বরূপিণী মালিনীকে দেখিল,
তখন তাহার অভূতপূর্ব ভাবান্তর,—

মিথ্যা তব স্বর্গধাম,
মিথ্যা দেবদেবী ক্ষেমংকর—ভ্রমিলাম
বৃথা এ-সংসারে এতকাল। পাই নাই,
কোনো তৃপ্তি কোনো শান্ত্রে, অন্তর সদাই
কৈদেছে সংশয়ে। আজ আমি লভিয়াছি
ধর্ম মোর, হৃদয়ের বড়ো কাছাকাছি।
সবার দেবতা তব, শাপ্তের দেবতা
আমার দেবতা নহে। প্রাণ তার কোথা,
আমার অন্তর মাঝে কই কহে কথা,
কী প্রায়ের দেয় সে উত্তর—কী ব্যথার
দেয় সে সাব্ধনা! আজি তুমি কে আমার
জীবনতরণী 'পরে রাখিলে চরণ
সমস্ত জড়তা তার করিয়া হরণ
এ কী গতি দিলে তারে! এতদিন পরে
এ মর্ত্যধরণীমাঝে মানবের ঘরে
পেয়েছি দেবতা মোর।

তারপর ক্ষেমংকর যখন বুঝাইল যে, 'আর্যধর্ম-মহার্হুগ তীর্থ-নগরী এ পুণ্য
কাশীর' উপর অন্ধকার রাত্রি নামিয়া আসিবে, সেই বিশ্বব্যাপী দুর্ধোগে প্রলয়ের
রাত্রি সুপ্রিয় তাহাকে ছাড়িয়া যাইবে, তখনই সুপ্রিয় উত্তর দিতেছে,—

কছু-নহে, কছু নহে। নিজাহীন চোখে
দাঁড়াইব পার্শ্বে তব।

এমন কি সৈন্তসংগ্রহের জন্ত প্রবাস-যাত্রায় সে-ও ক্ষেমংকরের সহযাত্রী হইতে
চাহিল।

সুপ্রিয়ের মধ্যে এই যে চলৎ-চিন্ততা, দোহুল্যমান মানস-ক্রিয়া, ইহার প্রধান
কারণ তাহার মূলচরিত্রগত দৌর্বল্য। সে একান্তভাবে হৃদয়াবেগের অধীন।
যাহা তাহার হৃদয়কে নাড়া দিতে পারে না, তাহার বিশেষ কোনো আবেদন
তাহার কাছে নাই। আবেগের চরম মুহূর্তে অহুভূতির মধ্যে যাহা ধরা দেয়,
তাহাকেই সে একান্ত সত্য বলিয়া মনে করে। তাহার ধর্ম হৃদয়-ধর্ম, তাহার
অন্তর-প্রকৃতির ধাতু কবির ধাতু, আর্টিস্টের ধাতু। ক্ষেমংকরের সহিত বন্ধুত্বও
তাহার একটা হৃদয়াবেগের সামগ্রী, একটা অহুভূতির সত্য, তাই সে তাহার

হৃদয়ের উপর অত আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে। ধর্মের, আধ্যাত্মিকতার বা আনুষ্ঠানিক সাধনার দিকে তাহার চিন্তের কোনো প্রবণতা নাই, সে হৃদয় দিয়া একটা আদর্শকে অনুভব করিতে চায়, হৃদয়াবেগের ইন্ধন জোগাইতে পারে এমন একটা অনুপ্রেরণা চায়।

ক্ষেমংকরের দেশত্যাগের পর সুপ্রিয় মালিনীর নিকট-সান্নিধ্য লাভ করিল। নবধর্মের মহান আদর্শের অনুপ্রেরণার মূর্তিমতী প্রকাশরূপে সে মালিনীকে দেখিয়াছিল, কিন্তু যেন ব্যক্তি-মালিনীই সে-অনুপ্রেরণার কেন্দ্র হইল। একটা বৃহত্তর ভাবময় উদ্দীপনা মানবীয় প্রেমের রহস্তে মগ্নিত হইতে চলিল। ভাবময়ী, সৌন্দর্যময়ী, প্রেমময়ী মালিনীর কাছে সে আত্মসমর্পণ করিল,—

“সভার পণ্ডিত আমি তোমার চরণে
বালকের মতো। দেবী, লহ মোর ভার।
যে-পথে লইয়া যাবে, জীবন আমার
সাথে যাবে, সব তর্ক করি পরিহার,
নীরব ছায়ার মতো দীপবর্তিকার।

তারপর,

পথ আছে শতলক্ষ, শুধু আলো নাই
ওগো দেবী জ্যোতির্ময়ী—তাই আমি চাই
একটি আলোর রেখা উজ্জ্বল হৃদয়
তোমার অন্তর হতে।

তারপর,

প্রস্তুত রাখিব নিতা
এ ক্ষুদ্র জীবন। আমার সকল চিন্ত
সবল নির্মল করি, বুদ্ধি করি শান্ত
সমর্পণ করি দিব নিয়ত একান্ত
তব কাজে।

তারপর,

লভিলাম যেন আমি নবজন্মভূমি
যেদিন এ শুষ্ক চিন্তে বরষিলে তুমি
সুধাবৃষ্টি।

আর একটি হৃদয়ের বস্তু ছিল সুপ্রিয়ের। সে তাহার অকৃত্রিম বন্ধুপ্রীতি। এই বন্ধুপ্রীতি ও মালিনীর প্রতি প্রেম, উভয়ের দ্বন্দ্ব অবশেষে প্রেমেরই জয়

হইল। বন্দী ক্ষেপকরের নিকট সে স্বীকার করিয়াছে যে, তাহার আকাজ্জিত ধর্মের রূপ সে মালিনীর মধ্যেই দেখিয়াছে।—

মোর ধর্ম অবতীর্ণ দীন মর্ত্যলোকে
ওই নারীমূর্তি ধরি। শাস্ত্র এতদিন
মোর কাছে ছিল অন্ধ জীবনবিহীন ;
ওই ছুটি নেত্রে জ্বলে যে উজ্জ্বল শিখা
সে-আলোকে পড়িয়াছি বিশ্বশাস্ত্রে লিখা—
যেথা দয়া সেথা ধর্ম, যেথা প্রেমস্নেহ,
যেথায় মানব, যেথা মানবের গেহ।
বুঝিলাম, ধর্ম দেয় স্নেহ মাতারূপে,
পুত্ররূপে স্নেহ লয় পুত্রঃ ; দাতারূপে
করে দান, দীনরূপে করে তা গ্রহণ,—
শিষ্যরূপে করে ভক্তি, গুরুরূপে করে
আশীর্বাদ ; প্রিয়া হয়ে পাষণ-অস্তরে
প্রেম-উৎস লয় টানি, অনুরক্ত হয়ে
করে সর্বত্যাগ। ধর্ম বিশ্বলোকালয়ে
ফেলিয়াছে চিত্তজাল, নিখিল ভুবন
টানিতেছে প্রেমকোড়ে, সে মহাবন্ধন
ভরেছে অস্তর মোর আনন্দবেগনে
চাহি ওই উদ্বারণ করণ বদনে।
ওই ধর্ম মোর।

মৃত্যুর দ্বারদেশে দাঁড়াইয়াও তাহার দেবীর প্রতি অচলা ভক্তি ও তাহারি জয়গান।

হে দেবী, তোমারি জয়। নিজ পদকরে
যে পবিত্র শিখা তুমি আমার অস্তরে
আলায়েছ—আজি হল পরীক্ষা তাহার—
তুমি হলে জয়ী। সর্ব অপমানভার
সকল নিষ্ঠুরাঘাত করিহু গ্রহণ।
রক্ত উচ্ছ্বসিয়া ওঠে উৎসের মতন
বিদীর্ণ হৃদয় হতে,—তবু সমুজ্জ্বল
অগ্নান অচল দীপ্তি করিছে বিরাজ
সর্বোপরি। ভক্তের পরীক্ষা হল আজ,
জয় দেবী।

এই ধর্মরূপিনী দেবীর জন্ত সে প্রাণের অধিক বন্ধু-প্রণয় বিসর্জন দিয়াছে—

ক্ষেমংকর, তুমি দিবে প্রাণ,—

আমার ধর্মের লাগি করিয়াছি দান

প্রাণের অধিক প্রিয় তোমার প্রণয়,

তোমার বিশ্বাস। তার কাছে প্রাণভয়

তুচ্ছ শতবার।

শেষ-নিঃশ্বাস ছাড়িবার পূর্বেও সে বলিয়াছে, ‘দেবী তব জয়’।

ক্ষেমংকর-চরিত্র রবীন্দ্রনাথের এক অপূর্ব সৃষ্টি। বিসর্জনের জয়সিংহ ও মালিনীর ক্ষেমংকরের চরিত্রসৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের নাট্য-প্রতিভার বিশেষ শক্তি প্রকাশ পাইয়াছে। এই দুইটি বিভিন্নমুখী চরিত্র সমগ্র রবীন্দ্রনাট্যসাহিত্যের মধ্যে অনেকটা সত্যকার নাটকীয় বর্ণ-গন্ধ-স্বাদযুক্ত ও মার্খক ট্রাজিক চরিত্র।

বুদ্ধি ও মনস্ত্বিতার প্রখর দীপ্তি, স্বীয় জ্ঞান, বিশ্বাস ও মতবাদের প্রতি অবিচলিত নিষ্ঠা এবং অসাধারণ চরিত্রবল ক্ষেমংকরের বৈশিষ্ট্য। এইরূপ আর একটি সৃষ্টি রঘুপতি। তাহারো এইরূপ বুদ্ধির ঔজ্জ্বল্য ও যুক্তি-কৌশল দেখি, মতের উপর অচলা নিষ্ঠা দেখি, কিন্তু যে-চরিত্রের আধারে এগুলিকে সে ধারণ করিয়াছিল, ক্ষেমংকরের চরিত্রের মতো তাহার বজ্রকঠিন ভিত্তি ছিল না। তাই রঘুপতির মধ্যে একটা সর্বাঙ্গীণ পরিপূর্ণতা ও গৌরব নাই। উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ত একাধিকবার সে মিথ্যার আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে; নির্বাসনদণ্ডে দণ্ডিত হইয়া ‘গেছে গর্ব, গেছে তেজ, গেছে ব্রাহ্মণত্ব’ জানিয়াও ‘রাজঘারে নতজাহ্নু হয়ে’ ‘দুটো দিন ভিক্ষা মাগি’ লইয়াছে; পরিণামে ধর্মমত ত্যাগ করিয়াছে। চরিত্রের স্বদৃঢ় ভিত্তি তাহার নাই, চরিত্র-গৌরবে গরীয়ান্ এক বিরাট ব্যক্তিত্বসম্পন্ন ব্যক্তি বলিয়া তাহাকে মনে হয় না। সে ছলে-বলে-কৌশলে কার্যসিদ্ধি করিবার একজন স্বকোশলী চতুর লোক। যতই সে শক্তিশালী হউক, তাহার চরিত্রে যেন একটা villain-এর ছাপ আছে।

কিন্তু যে-ধাতুতে ক্ষেমংকর গড়া, তাহা একেবারে অবিমিশ্র,—তাহার মধ্যে অসত্য নাই, মালিন্য নাই, ফাঁকি নাই। প্রয়োজনের অমুরোধে সে কখনো মিথ্যার আশ্রয় গ্রহণ করে নাই। জীবন ও ধর্ম তাহাতে একসঙ্গে মিশিয়া গিয়াছে। উভয়েই সমান অচলপ্রতিষ্ঠ, সত্যনিষ্ঠ। আসন্ন মৃত্যুর ছায়ার মধ্যে দাঁড়াইয়াও সে স্থির, নিষ্কম্প দীপশিখার মতো তাহার অন্তরের আলোককে জ্বলাইয়া

রাখিয়াছে। রাজা যদি তাহাকে ক্ষমা করেন, তবে সে কি করিবে জিজ্ঞাসা করিলে সে নিঃসংকোচে ও অকপটভাবে বলিয়াছে,—

পুনর্বার

তুলিয়া লইতে হবে কর্তব্যের ভার,—
যে-পথে চলিতেছিলাম আবার সে-পথে
যেতে হবে।

তাহার বন্ধু-প্রণয়েও কোনো ফাঁকি নাই। তাহার জীবন, ধর্ম ও বন্ধু-প্রণয় একত্রে একই সত্যে বাঁধা। সুপ্রিয় যখন বলিল যে,—

আমার ধর্মের লাগি করিয়াছি দান
প্রাণের অধিক প্রিয় তোমার প্রণয়,
তোমার বিশ্বাস। তার কাছে প্রাণভয়
তুচ্ছ শতবার।—

তখন ক্ষেপংকর বলিয়াছে—মৃত্যুর কষ্টপাথরেই ধর্মের সত্যাসত্য নির্ণীত হয়, পরমত্যাগই ধর্মের সত্যাসত্যকে প্রমাণ করে। যে-ধর্ম আজন্ম-বন্ধুত্বকে অস্বীকার করিয়াছে, সে-ধর্ম প্রকৃতই জীবনের সকল দাবীর উর্ধ্বে কিনা, সত্য কিনা, তাহার প্রমাণ হইবে মৃত্যুর পাদপীঠে দাঁড়াইয়া। তাই সে বন্ধুকে তাহার কথার সত্যতা প্রমাণ করিবার জন্য মৃত্যুবরণ করিতে আহ্বান করিয়াছে, মৃত্যুই প্রমাণ করিবে কাহার ধর্ম সত্য,—

মৃত্যু যিনি তাহারেই ধর্মরাজ জানি,—
ধর্মের পরীক্ষা তাঁরি কাছে। বন্ধুবর,
এসো তবে, কাছে এসো, ধরো মোর কর,
চলো মোরা যাই সেথা দৌড়ে এক সনে,—
যেমন সে বাল্যকালে—সে কি পড়ে মনে,
কতদিন মারারাত্রি তর্ক করি শেষে
প্রভাতে যেতম দৌড়ে গুরুর উদ্দেশে
কে সত্য কে মিথ্যা তাহা করিতে নির্ণয়।
তেমনি প্রভাত হোক। সকল সংশয়
আজিকে লইয়া চল অসংশয় ধামে,
দাঁড়াই মৃত্যুর পাশে দক্ষিণে ও বামে
হুই সেথা, লয়ে দু-জনের প্রাণ যত।
সেথায় প্রত্যক্ষ সত্য উজ্জ্বল উন্নত,—
মুহুর্তে পর্বতপ্রায় বিচার-বিরোধ
বাষ্পসম-কোথা যাবে! দুইটি অবোধ

অনন্দে হানিব চাহি দৌহে দৌহাকারে ।

সব চেয়ে বড় আঙ্গি ননে কর যারে

তাহারে রাখিয়া দেখে মৃত্যুর সম্মুখে ।

এ-কথার মধ্যে বিন্দুমাত্র ছলনা নাই, ইহা তাহার গভীর বিশ্বাস, তাহার অকপট উক্তি ।

ক্ষেমংকরের আদর্শ উচ্চ, তাহাতে স্বার্থবুদ্ধির কোনো সংশ্রব নাই, ব্যক্তিগত আত্মাভিমান, তৃপ্তির বা আত্মপ্রতিষ্ঠার কোনো আকাঙ্ক্ষা নাই । নবধর্মের অভ্যুদয়ে ভারতের শিরে মহাহর্ভাগ্য নামিয়া আসিতেছে, পিতৃকুল উবেগ-অধীর, আজ হুর্ধোগের রাত্রিতে সে সতর্ক প্রহরী । এই পিতৃধর্মরক্ষার মহৎ অভিযানে সে নিজেকে উৎসর্গ করিয়াছে, সেইজন্যই সে দুঃখ-বিপদ-মৃত্যু অক্লেশে সহ করিতে প্রস্তুত, নিজের ব্যক্তিগত ভোগস্বখের প্রস্ন এখানে বহু নীচে পড়িয়া আছে ।

সে কঠোরস্বভাব, দুঃখবিলাসী তপস্বী নয়—ভাবাবেগবর্জিত, হৃদয়হীন, যুক্তিসর্বস্ব জ্ঞানমার্গী নয় । জীবনে সৌন্দর্য ও প্রেমের আবেদনে সে সচেতন, মালিনীকে দেখিয়া সেও একদিন বিচলিত হইয়াছিল, কিন্তু কর্তব্যের আহ্বানে সে এই ভাবাবেগকে দমন করিয়াছে ।—

আমি কি দেখিনি ওরে ।

আমিও কি ভাবি নাই মূর্ত্তের ঘোরে
এসেছে অনাদি ধর্ম নারীমূর্ত্তি ধরে
কঠিন পুরুষ-মন কেড়ে নিয়ে যেতে
স্বর্গপানে ? ক্ষণতরে মুগ্ধ হৃদয়েতে
জন্মেনি কি স্বপ্নাবেশ । অপূর্ব সংগীতে
বক্ষের পঙ্কর মোর লাগিল কাঁদিতে
মহত্ব বংশীর মতো,—সর্ব সফলতা
জীবনের যৌবনের আশাকল্পলতা
জড়িয়ে জড়িয়ে মোর অন্তরে অন্তরে
মঞ্জরি উঠিল যেন পত্রপুষ্পভরে
এক নিমিষের মাঝে । তবু কি সবলে
ছিঁড়িনি মায়ার বন্ধ, যাইনি কি চলে
দেশে দেশে ঘারে ঘারে, ভিক্ষকের মতো
লইনি কি শিরে ধরি অপমান শত
হীন, হস্ত হতে । সহিনি কি অহরহ
আজন্মের বন্ধু তুমি তোমার বিরহ ।

এই স্বকঠোর সংযমের দ্বারাই তাহার চরিত্রের শক্তি ও সৌন্দর্য অধিকতর পরিষ্কৃত হইয়াছে। পৃথিবীর সমস্ত আদর্শবাদী বীর বিপ্লবীদের সে সমগোত্রীয়—সমান মর্যাদালাভের যোগ্য।

‘মালিনী’-নাটকে একটি প্রশ্ন পাঠকের মনে উদ্ভিত হওয়া সম্ভব। সেটি এই—ক্ষেমংকরের প্রতি মালিনীর কি ভালোবাসার সঞ্চার হইয়াছিল? সুপ্রিয়ের মুখে প্রথম ক্ষেমংকরের কথা শুনিয়া এবং তাহার পরিকল্পিত অভিযান ও তাহার পরিণামের সংবাদ পাইয়া মালিনী বলিয়াছে,—

হায়, কেন তুমি তারে
আসিতে দিলে না হেথা মোর গৃহদ্বারে
সৈন্তসাথে? এ-ঘরে সে অবশিত আসি
পূজা অতিথির মতো—সুচিরপ্রবাসী
ক্ষিরিত স্বদেশে তার।

বন্দীর প্রাণদণ্ডের কথা শুনিয়া একধিকবার তাহার প্রাণরক্ষার জন্ত পিতাকে সে অক্লুরোধ করিয়াছে। শৃঙ্খলাবদ্ধ ক্ষেমংকরকে চাক্ষুষ দেখিয়া বলিয়াছে,—

লোহার শৃঙ্খল
ধিক্কার মানিছে যেন লজ্জায় বিকল
ওই অঙ্গ 'পরে। মহত্বের অপমান
মরে অপমানে। ধন্য মানি এ পর্যাণ,
ইন্দ্রতুল্য হেন মূর্তি হেরি।

তারপর সুপ্রিয়ের মৃত্যুর পরেও বলিয়াছে—‘মহারাজ, ক্ষমো ক্ষেমংকরে।’

এই সব উক্তি প্রেমের পূর্বাভাস বলিয়া মনে করা অস্বাভাবিক নয়, কিন্তু একটু বিশেষভাবে লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে, ইহাদের পশ্চাতে আছে মালিনীর মনের তিনটি ধারা—প্রথম, নিজের কল্যাণধর্ম বা নর্বজীবে দয়া ও প্রেমধর্মের প্রভাবের উপর বিশ্বাস; দ্বিতীয়, সুপ্রিয়ের মনের দ্বিধা ও অক্লুতাপ বুচাইয়া তাকে পরিপূর্ণভাবে লাভ করার বাসনা; তৃতীয়, মহত্বের প্রতি একটা স্বাভাবিক আকর্ষণ। এই তিনটি ধারার মূলে কিন্তু সুপ্রিয়।

সুপ্রিয় মালিনীর নিকট ক্ষেমংকরকে তাহার ‘বন্ধু, ভাই, প্রভু, স্বর্ঘ’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছে, ক্ষেমংকর ছাড়া তাহার জীবন অর্থহীন এরূপ আভাস দিয়াছে,—

বাল্যকাল হতে
দৃঢ় সে অটলচিত্ত, সংশয়ের শ্রোতে
আশি-ভাসমান। তবু সে নিয়ত মোরে
বন্ধুমোহে বক্ষমাণে রাখিয়াছে ধরে

প্রবল অটল প্রেমপাশে, নিঃসন্দেহে
 বিনা পরিভাষে ; চন্দ্রমা যেমন স্নেহে
 সহান্তে বহন করে কলঙ্ক অক্ষয়
 অনন্ত ভ্রমণপথে ।

এইরূপ পরিচয়দানে ক্ষেমংকরকে মালিনীর কল্পনায় অতি উচ্চ আসনে বসানো হইয়াছে এবং ক্ষেমংকর ব্যতীত যে সুপ্রিয়ের জীবন অসম্ভব, এরূপ আভাসও দেওয়া হইয়াছে। সর্বোপরি ক্ষেমংকরের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করিয়া তাহাকে ‘ডুবাইবার’ যে মর্মান্তিক অল্পতাপ সুপ্রিয় ভোগ করিতেছে, তাহাও তাহার কথায় ব্যক্ত হইয়াছে—‘আপনার মর্মে ফুটাতেছি দন্ত আপনার।’ এক্ষেত্রে সুপ্রিয়ের জন্মই ক্ষেমংকরের প্রতি মালিনীর বিশেষ দৃষ্টি দেওয়া অত্যন্ত স্বাভাবিক। মালিনী জানে, তাহার ‘সর্বজীবে দয়া’-ধর্ম, তাহার কল্যাণ ও মৈত্রীধর্ম সমস্ত হিংসা-দ্বেষ্টের উপরে জয়ী হইবে, তাই সে বলিতেছে যে, সসৈন্তে ক্ষেমংকর রাজভবনে উপস্থিত হইলেও তাহাকে সম্মানিত অতিথিভাবে গ্রহণ করা হইত, কারণ অহিংসা ও মৈত্রী দ্বারা তাহার হিংসাকে সে জয় করিতে পারিত এবং যেমন সে সুপ্রিয়ের উপর তাহার ধর্মের প্রভাব বিস্তার করিয়াছে, সেইরূপ ক্ষেমংকরের উপরও তাহার ধর্মের প্রভাব বিস্তার করিতে পারিত। তারপর, রাজা মালিনীকে সুপ্রিয়ের হাতে দান করিবার অভিপ্রায় জ্ঞাপন করিলে সুপ্রিয় বলিল, ‘বন্ধুর বিশ্বাস ভাঙি সপ্ত স্বর্গ-লোক’ও সে লাভ করিতে চায় না, সে দীনহীনভাবে পথে পথে ঘুরিয়া তাহার অভিশপ্ত জীবন কাটাইবে। তখন সুপ্রিয়কে হারাইবার আশঙ্কায় ‘প্রিয়বিরহিতা কপোতীর প্রায়’ মালিনীর মন কাঁদিয়া উঠিল এবং তৎক্ষণাৎ সে রাজাকে জিজ্ঞাসা করিল—‘কী করেছ বলো পিতা, বন্দীর বিচার?’ ক্ষেমংকরের প্রাণদণ্ডের আদেশ শুনিয়া সে বার বার ক্ষেমংকরকে ক্ষমা করিতে অহরোধ করিয়াছে। ইহা নিতান্তই সুপ্রিয়ের জন্ম। ক্ষেমংকর বাঁচিলে সুপ্রিয়ের জীবন ব্যর্থ হইবে না। তাহার জীবনও সার্থক হইবে। তারপর, যখন মালিনী শৃঙ্খলাবদ্ধ ক্ষেমংকরকে প্রথম চোখে দেখিল, তখন ক্ষেমংকরের বহু-কথিত মহত্বের ধারণাতেই তাহার হৃদয় পূর্ণ। সে দেখিল, তাহার মহত্বের উপযোগী আকৃতি ও স্নন্দর, এই ‘মহত্বের অপমানে’ শৃঙ্খলাই লজ্জিত হইতেছে। ইহা তাহার মনের একটা সাময়িক বিশ্বাস-প্রকাশ মাত্র। সুপ্রিয়ই ইহার ভূমিকা রচনা করিয়াছে। সুপ্রিয়ের মৃত্যুর পরেও যে মালিনী ক্ষেমংকরকে ক্ষমা করিতে অহরোধ করিয়াছে, তাহা তাহার অহিংস ধর্মের প্রেরণা, মহত্বের প্রতি শ্রদ্ধা ও নারীস্বলভ কারুণ্য মাত্র। ক্ষেমংকর তাহার মনে কোনো ভাবদ্রব্য সৃষ্টি করে নাই। সে সুপ্রিয়কেই ভালবাসিত এবং সুপ্রিয়ের দ্বারা অল্পপ্রাণিত হইয়াই সে ক্ষেমংকরকে শ্রদ্ধার চোখে দেখিয়াছে।

রূপক-সাংকেতিক নাটক

রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর নাটকগুলি বাংলা-সাহিত্যে এক অভিনব সৃষ্টি। রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী যুগে এই শ্রেণীর নাটক বাংলা-সাহিত্যে ছিল না, সমসাময়িক যুগেও ছিল না, পরবর্তী যুগেও এই শিল্পরীতি কেহ অনুসরণ করেন নাই। হয়তো নাটকে বস্তুনিষ্ঠ রসের দাবী প্রাধান্য লাভ করায় মানুষের রুচি বাস্তবের পক্ষপাতী হইয়াছে, হয়তো বিজ্ঞান-সম্বোধিত, কঠোর-বাস্তব-জর্জরিত আধুনিক মানুষের নিকট অডীল্লিয়, আধ্যাত্মিক জগতের, কোনো স্বপ্নলোকের আবেদন অর্থহীন, হয়তো এমন কোনো কবি-নাট্যকার জন্মান নাই, যিনি এই দুঃায়ত্ত শিল্পরীতিতে সাফল্য লাভ করিতে পারেন, হয়তো বা উভয় কারণেই এই শ্রেণীর নাটকের উদ্ভব সম্ভব হয় নাই। কিন্তু পাশ্চাত্য সাহিত্যে আমরা দেখি, এই শ্রেণীর নাটক ও উহার শিল্পরীতি বাস্তবের উপাসক দর্শকদিগেরও রসপিপাসা তৃপ্ত করিয়াছে এবং এইসব নাটক দীর্ঘদিন ধরিয়া নানা রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়া খ্যাতি অর্জন করিয়াছে। শিল্পীর কাজই তাবের স্মৃষ্টি প্রকাশ। সেই প্রকাশ একটা রূপে লীলায়িত হয়। সেই রূপ সুন্দর ও সার্থক হইলেই রসসঞ্চারের দ্বারা প্রকৃত শিল্পের মর্যাদা লাভ করে। সাহিত্য-শিল্পে ভাব সাধারণত ভাষার মাধ্যমে আত্মপ্রকাশ করে। কিন্তু স্মৃষ্টি, অনির্দিষ্ট, কেবল মাত্র অনুভবগম্য ভাব আছে, যাহা কেবল ভাষার মাধ্যমে উপযুক্তভাবে প্রকাশ করা যায় না, তাহার জন্ত শিল্পী সংকেতের সৃষ্টি করেন। এই সংকেত আমাদের কল্পনার এক নূতন দ্বার খুলিয়া দেয়, শিল্পীর ভাবানুভূতি আমাদের নবজাগ্রত কল্পনার আলোকে এমন বর্ণচ্ছটায় মণ্ডিত হয় যে, এক অনির্বচনীয় সূক্ষ্মতম চেতনায় আমাদের হৃদয় ও বুদ্ধি চমৎকৃত হয়। শিল্পীর যথার্থ প্রকাশ সার্থকতা লাভ করে সংকেত-প্রয়োগে। সংকেতই অনির্দেশনীয়কে নির্দিষ্ট করে, অব্যক্তকে কৌশলে ব্যক্ত করে, অরূপকে রূপময় আভাসের মধ্যে বন্দী করে।

পাশ্চাত্য সাহিত্যে বাস্তবরীতির সহিত সংকেতরীতির প্রয়োগও সমানভাবে প্রচলিত ও রসিকজনসমাদৃত। কতকগুলি ভাব কেবল সংকেতের সাহায্যেই অব্যর্থভাবে অর্থাচক্ষে সংক্রামিত করা যায়। তাই পাশ্চাত্যের নাট্যশিল্পীরা সংকেতকে পরিত্যাগ করেন নাই—বরং প্রয়োজনবোধে ব্যবহারই করিয়াছেন। জার্মান-নাট্যকার হাউপটম্যান প্রথমে ছিলেন বাস্তবরীতির নাট্যকার, শেষে তিনি রূপক-সাংকেতিক রীতি গ্রহণ করিয়াছিলেন। রুশ-নাট্যকার আন্দ্রিভের 'The

Life of Man' যখন প্রথম মঞ্চস্থ হয়, বিশ্বয়বিমূঢ় দর্শকেরা তখন তাঁহার বাড়ীতে উপস্থিত হইয়া কেন তিনি এই নূতনভাবে নাটক লিখিলেন, তাহাই জিজ্ঞাসা করিয়াছিল। আন্দ্রিও বলিয়াছিলেন,—প্রত্যেক সাহিত্য-শিল্পীই তাঁহার বক্তব্য যাহাতে সুন্দর কলাসংগতভাবে প্রকাশ করা যায়, তাহার চেষ্টা করেন। তিনিও তাঁহার বক্তব্য এই রীতিতে ভালোভাবে প্রকাশ করা যাইবে মনে করিয়া এই রীতি গ্রহণ করিয়াছেন। এই রীতি ছাড়া তাঁহার বক্তব্য আর কোনো রীতিতে ভালোভাবে প্রকাশ করা যায় না বলিয়া তিনি মনে করেন। পাশ্চাত্য নাট্য-সমালোচক Elizabeth Drew বলেন,—

“There are always two ways in which human experience can be represented in art : the way of realism and the way of symbolism. In drama this means that it can be represented directly in actual figures of flesh and blood, or it can be suggested obliquely by way of creation of significant images.”

অনেক বাস্তবনিষ্ঠ নাট্যকার এই সংকেত-রীতি কিছু কিছু গ্রহণ করিয়াছেন। ইবসেন-এর কতকগুলি নাটকে ইহার প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়। অতি-সূক্ষ্ম ও জটিল ভাবকে রূপায়িত করিবার ক্ষমতা ইহাদের অনাধারণ। সুপরিচিত ‘A Doll’s House’ নাটকে ইবসেন যে Tarantella নামক ঘৃণি-নৃত্যের অবতারণা করিয়াছেন, তাহা একপ্রকার সংকেত বা প্রতীক। ইহাতে নোরার অন্তর্জীবনের বিচিত্র দ্বন্দ্ব ও তাহার পরিণাম সঘন্থে একটা চমৎকার আভাস পাওয়া যায়। ভয়, সংশয়, নানা চিন্তা, আত্মাভিমান, স্বামীর ভালবাসার উপর নির্ভরহীনতা প্রভৃতি একসময়ে তাহার মনে উপস্থিত হইয়া যে-অস্থিরতার সৃষ্টি করিয়াছে, তাহার সহিত যুক্ত হইয়াছে তাহার গৃহত্যাগের সংকল্প, অনিশ্চিত ভবিষ্যতের মধ্যে নিরুদ্দেশ অভিযান। সমস্ত মিলিয়া তাহার মনে একটা ঘৃণি-নৃত্য সৃষ্টি হইয়াছে এবং সেও এই নৃত্যের দ্রুত তালের সঙ্গে সামঞ্জস্য রাখিয়া অজানা নিয়তির রহস্যময় হাতে আত্মসমর্পণ করিবে—ইহাই এই সংকেতের তাৎপর্য।

‘Hedda Gabler’-নাটকের নায়িকা Hedda যতোবার Eilert Lovborg-এর কথা চিন্তা করিয়াছে, ততোবার তাহার যে-যুঁতি Hedda-র মানসপটে উদ্ভিত হইয়াছে, তাহার শিরোদেশ vine-leaves-এর দ্বারা সুশোভিত। Vine-leaves গ্রীসের সুরা-দেবতা Bacchus-এর সঙ্গে ভাবাম্বলভ্যতায় জড়িত। পান-ভোজন-উৎসবের মধ্যে যে উল্লাস ও উন্মত্ততা আছে, তাহার একটা সুন্দর, কলাসংগত অনিন্দোজ্জল রূপের প্রতীক vine-leaves। অসাধারণ প্রতিভাশালী Eilert

একদিন Heddaর অন্তরঙ্গ বন্ধু ছিল; Eilert তাহার জীবনের অনেক স্মৃতি ও নারী-যটিত গোপন কাহিনী অকপটে তাহাকে বলিয়াছে। কিন্তু Heddaর এইপ্রকার জীবনের উপর বিতৃষ্ণা ও ভয় ছিল, তাই বন্ধুত্ব ঘনিষ্ঠ হইবার সঙ্গে সঙ্গেই সে Eilertকে বিদায় করিয়াছে। কিন্তু Hedda, Eilertকে ভালোবাসিত এবং বিবাহিত জীবনেও সে তাহাকে ভুলিতে পারে নাই। সেও আনন্দ, প্রেম, বিশ্বাস চায়, Eilert তাহার কাম্য, কিন্তু যদি Eilert এই ইন্দ্রিয়জ ভোগকে, এই অসংগত ও অসংযত আনন্দকে সংযত, স্তম্ভর ও শোভন করিত! অবচেতন মনের এই কামনায় সে vine-leaves-শোভিত Eilert-এর স্বপ্ন দেখিত; তাহার মনে আত্মসচেতন, উদার, প্রেমিক, সংযত, আনন্দোচ্ছল Eilert vine-leaves-সুশোভিত-মস্তকে উদ্ভিত হইত। যখন গায়িকা Dianaর বাড়ীতে Eilert Lovborg-এর চরম কেনেঙ্কারির কথা শুনিল, তখন Hedda বিস্মিত Judge Brackকে নিতান্ত অপ্রাসঙ্গিকভাবে বলিতেছে,—‘Then he had no vine-leaves in his hair.’

‘Rosmersholm’ নাটকের foot-bridge একটা প্রতীক। ইহা অপরিহার্য, রহস্যময় নিয়তির মতো সমস্ত নাটকের উপর ইহার অদৃশ্য ছায়াপাত করিয়া আছে। ‘The Wild Duck’ নাটকে Old Ekdal-এর জীবনের অস্বাভাবিক, নিঃসঙ্গ, করুণ, অসহায় রূপটি Werle দ্বারা আহত wild duck-এর প্রতীকের মধ্য দিয়া ব্যক্ত হইয়াছে। Ibsen-এর শেষ-পর্যায়ের নাটক ‘The Master Builder’-এর মধ্যে সংকেতের বখেষ্ঠ প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। সমস্ত নাটকটিই একটা রূপক-সাংকেতিক নাটক বলিয়া মনে হয়। Master Builder Halvard Solness-এর Hilda Wangleকে দশ বছর পরে রাজ্যদান করা ও রাজকুমারী বানাইয়া দেওয়ার প্রতিশ্রুতি, Mrs. Solness-এর নয়টি সুন্দর পুতুল দীর্ঘদিন রক্ষা করা, গির্জার চূড়া, মাহুঘের বাসগৃহ, আকাশে প্রাসাদ নির্মাণ প্রভৃতির কথা নিঃসন্দেহে গভীর সাংকেতিক অর্থ জ্ঞাপন করে।

অতি-আধুনিক পাশ্চাত্য নাট্যকার Eugene O’neillও তাঁহার কোনো কোনো নাটকের স্থানে স্থানে সংকেত ব্যবহার করিয়াছেন। ‘The Hairy Ape’ নাটকের পঞ্চম দৃশ্যে Fifth Avenueতে নাট্যকার কতকগুলি পুতুলের মত নরনারীর আবির্ভাব করাইয়াছেন। ইহারা যেন রক্ত-মাংসের জীবন্ত প্রাণী নয়, আবেগহীন, উচ্ছ্বাসহীন যন্ত্র-চালিতের মতো। ইহারা যান্ত্রিক সভ্যতার সৃষ্টি, এক-ছাচে-ঢালা, ফ্যাশন-সর্বস্ব, কৃত্রিমতায় ভরা, প্রাণচাক্ষু্যহীন, আধুনিক নরনারীর প্রতীক। তাই দেখা যায়, আধুনিক নাটকে ইহা একটা পদ্ধতি বলিয়া স্বীকৃত। ইহাতে

যথেষ্ট বাক্-সংক্ষেপ হয় এবং বক্তব্যটি মনোরম ও অব্যর্থভাবে প্রকাশ করা যায়। তাই Drew বলেন,—

“The function of Symbolism in the technique of a play is really to economise space. The dramatist may use it with great artistry to create effects of contrast, and to enlarge the emotional significance of his speech, but its great value is its power to take the place of words.”

কিন্তু বাংলার নাট্যসাহিত্য আশানুরূপ উন্নত ও পরিপুষ্ট না হওয়ায় এক রবীন্দ্রনাথের কয়খানি নাটক ছাড়া এইপ্রকার শিল্পরীতির ব্যবহার আর কোনো নাটকে দেখা যায় না। আবার রবীন্দ্রনাথের এইপ্রকার নাটকগুলিও বাঙালী জনসাধারণের চিত্ত আকৃষ্ট করিতে পারে নাই। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে ইহাদের অভিনয় হয় নাই। এক-আধবার চেষ্টা হইলেও তাহার ফল নিতান্ত নৈরাশ্রব্যঙ্গক হইয়াছে। তাহার প্রধান কারণ, আমাদের রুচি যথেষ্ট মার্জিত এবং রসবোধ সূক্ষ্ম ও উন্নত হয় নাই, তাই আমাদের স্থূল, অকর্ষিত চিত্তে অতীন্দ্রিয় সৌন্দর্যের গূঢ় আবেদন নিফল হয়। যদি অবাস্তবতা ও ভাবসর্বস্বতাই ইহার কারণ ধরা যায়, তবে বাস্তবতাই যাহাদের জীবনের সাধনা, সেই ইয়োরোপের লোকেরা কেন এই-সব নাটকের সমাদর করিয়াছে? ইয়োরোপের নানাস্থানে রবীন্দ্রনাথের এই-সব নাটক অভিনীত হইয়াছে। গত দ্বিতীয় মহাযুদ্ধে বহুসংখ্যক জার্মান এরোপ্লেন হইতে প্যারী নগরীর উপর যেদিন প্রথম বোমাবর্ষণ হয়, সেদিন প্যারীর রেডিয়োতে ‘ডাকঘর’-এর অভিনয় হইতেছিল, এ-সংবাদ আমরা খবরের কাগজে পড়িয়াছি। আসল কথা, আমাদের রসবোধের দৈগ্ধ্যই এইপ্রকার শিল্পরীতি-উপলব্ধির পথে বাধা। সাধারণ বাঙালী-পাঠকের কাছে এই নাটকগুলি যে-বিচারই পাক না কেন, ইহা একান্ত সত্য যে, এক অভিনব শিল্পরীতি-প্রবর্তনের জন্ত এবং ভাবের সূক্ষ্ম ও রসঘন অভিব্যক্তির গুণে এই নাটকগুলি বাংলা-সাহিত্যের চিরন্তন সম্পত্তি। গানের সংযোগে ইহাদের সাংকেতিক ও রাহস্তিক মূল্য অভিনবভাবে বর্ধিত ও উজ্জলভাবে প্রতিভাত হইয়াছে। বিচিত্র রূপস্রষ্টা কবির গল্প-কবিতা-সৃষ্টির মতো ইহাও একপ্রকার অপরূপ সৃষ্টি।

এই প্রকারের নাটকগুলিকে আমি রূপক-সাংকেতিক-নাট্য বলিয়া অভিহিত করিয়াছি। নামটি ব্যাখ্যামূলক হইলেও নাটকগুলির স্বরূপ হইতে তাহাই প্রকাশ পায়। সাংকেতিকতার সহিত রূপকের মিশ্রণ হইয়াছে ইহাদের মধ্যে। কোনো কোনো নাটকে সাংকেতিকতার মাত্রা অত্যন্ত বেশি, রূপক অতি সামান্য, আবার

কোনো কোনো নাটকে সাংকেতিকতার সহিত রূপকের অস্তিত্ব স্পষ্ট। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর নাটকে মোটমুটি সাংকেতিক নাম দেওয়া যায়, কারণ যে-তত্ত্ব বা ভাব-সত্য জগদতীত, যাহা অসীম, অনন্ত ও অনির্বচনীয়, যাহাকে বুদ্ধির উজ্জল আলোকে ধরা যায় না, কেবল দিব্যানুভূতির গোধূলি-আলোকে ছায়া-রেখায় উপলব্ধি করা যায়। তাহাই ব্যক্ত হইয়াছে এই-সব নাটকে নানা আভাসে, ইঙ্গিতে, ব্যঞ্জনাৎ। নাট্যকারের মূল-উদ্দেশ্যই এক অপার্থিব, অদৃশ্য, অজ্ঞেয় জগৎ ও তাহার বিচিত্র অনুভূতি বা অভিজ্ঞতাকে রূপদানের চেষ্টা। মূলত ইহাই সাংকেতিক শিল্পের কাজ। কিন্তু স্থানে স্থানে এই তত্ত্ব বা ভাবকে একটা নির্দিষ্ট, স্থির রূপের মধ্যে আবদ্ধ করিবার বুদ্ধি-প্রণোদিত, সজ্ঞান প্রচেষ্টা লক্ষ্য করা যায়। ইহা রূপকের সীমানার মধ্যে পড়ে। এই দ্বৈতরূপের মিলনাস্কিত রূপই রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর নাটকের রূপ। এগুলিকে রূপক-সাংকেতিক নাটক বলিলে ইহার স্বরূপকে প্রকাশ করা যায় বলিয়া মনে হয়। পূর্বে সূচনায় যে-নাট্যকারদের এই জাতীয় কতকগুলি নাটকের আলোচনা করা হইয়াছে, তাঁহাদের মধ্যে মেটারলিংক ও ইয়েটস্ অপেক্ষা হাউপটম্যান ও আল্ফ্রিড-এর সহিত রবীন্দ্রনাথের বেশি সাদৃশ্য আছে। ইহাদের নাটকে এই মিলিত রূপেরই প্রকাশ হইয়াছে। মেটারলিংক ও ইয়েটস্-এর নাটকে অপ্রাকৃত স্বপ্নলোকের ও অবচেতন মনের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রভাব অত্যন্ত বেশি, হাউপটম্যান ও আল্ফ্রিড-এর মধ্যে একটা সজ্ঞান রূপক-শিল্পরীতির অনুসরণের সঙ্গে সঙ্গে সেই কল্পলোকের, সেই অতীন্দ্রিয় জগতের আভাস প্রতিবিম্বিত করিবার প্রয়াস দেখা যায়। ইহাকে রূপক-সাংকেতিক রীতি বলা যায়। রবীন্দ্রনাথ অনেকটা এই রীতিই অবলম্বন করিয়াছেন।

রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর নাটকগুলিকে যদি কেবল রূপক-নাট্য বলা হয়, তবে একটা সংকীর্ণ, নির্দিষ্ট শিল্পরূপ বুঝায়, আবার কেবল সাংকেতিক নাটক বলিলেও রূপকের অংশটুকু যেন ধারণার বাহিরে বিসর্জন করা হয়। আবার যদি তত্ত্ব-নাট্য বলা যায়, তবে তত্ত্ব-বিষয়টাই মুখ্য হইয়া মনকে অধিকার করে, যে অত্যাশ্চর্য শিল্পরীতির দ্বারা এই তত্ত্বকে রসরূপে রূপায়িত করা হইয়াছে, তাহা পিছনে পড়িয়া থাকে। ইহাতে নগ্ন উদ্দেশ্যকেই ইঙ্গিত করিয়া প্রাধান্য দেওয়া হয়, যে-শিল্প-কৌশলের দ্বারা উদ্দেশ্যকে অলক্ষ্যে রাখিয়া সাহিত্যসৃষ্টি করা হইয়াছে, সেই সৃষ্টি-নৈপুণ্য বা আর্টকে যেন অবহেলা করা হয়।

এই নাটকগুলিকে ‘রূপক-সাংকেতিক-নাট্য’ নামে নির্দেশ করিলে ইহার আর্ট-অংশের সঙ্গে সঙ্গে তত্ত্বের কথা স্বতই মনে উদ্ভূত হয়, কারণ রূপক বা সংকেত-

প্রয়োগের উদ্দেশ্যই কোনো ভাব বা তত্ত্বকে রূপায়িত করা, বাচ্যার্থ অপেক্ষা মর্মার্থের উপরে জোর দেওয়া। সুতরাং এই নাম শিল্পরীতি ও তত্ত্ববস্তু দুই-ই বুঝায়। তাই এই নামটি গ্রহণ করা হইয়াছে।

এখন রূপক ও সংকেতের প্রভেদ সম্বন্ধে একটু আলোচনা প্রয়োজন।

(১) রূপক-রচনার উদ্দেশ্য কোনো নীতিকথা, ভাব বা তত্ত্বকে সরস ও চিত্তাকর্ষক করিয়া প্রকাশ করা। রূপকে দৃশ্যত একটি আখ্যানভাগ থাকে, কিন্তু তাহার অভ্যন্তরে আর একটি প্রকৃত তাৎপর্যপূর্ণ আখ্যানভাগ বর্তমান থাকে। প্রথমটির ছদ্ম-আবরণে দ্বিতীয়টি গুপ্ত থাকে। প্রথম আখ্যানভাগে যাহা বর্ণিত হয়, তাহাই তাহার আসল অর্থ নয়, দ্বিতীয় প্রচ্ছন্ন আখ্যানভাগের যাহা বর্ণনা তাহাই তাহার আসল অর্থ। এই দুইটি আখ্যানভাগই—বহিঃস্থ ও অন্তরালবর্তী—রূপকে সমান প্রধান। কেহই কাহারো অধীন নয়, বাহিরের আখ্যান-অংশের ঘটনা বা স্থান, কাল, পাত্রের সহিত ভিতরের আখ্যান-অংশের ঘটনা বা স্থান, কাল, পাত্রের কোনো সম্বন্ধ নাই। দুইটি আখ্যানভাগই স্ব-স্ব-প্রধান হইয়া সমান্তরাল রেখার মতো পাশাপাশি চলিয়াছে, কেহ কাহারো সহিত মিশিয়া যায় নাই।

সংকেতের উদ্দেশ্য—যে-সত্য অতীন্দ্রিয়, জগদতীত, যে-সৌন্দর্য চিরন্তন, তাহাকে ইন্দ্রিতে, ব্যঞ্জনায়, আভাসে অল্পভবগম্য করা। তাই সংকেতে রূপকের মতো আগাগোড়া দুইটি আখ্যানভাগের সামঞ্জস্য রক্ষা করার প্রয়োজন হয় না। একটির সহিত আর একটি যুক্ত হইয়া যায়, কোনো সমান্তর অর্থ-বৈশিষ্ট্য থাকে না। একটি আখ্যান-রূপের মধ্যেই আখ্যান-রূপের বাহিরের একটা তাৎপর্য জ্ঞাপন করা হয়।

(২) রূপকের আবেদন বুদ্ধির কাছে; বাচ্যার্থ কোন্ মর্মার্থকে নির্দেশ করিতেছে, এইটুকু বুঝাইতে পারিলেই রূপকের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। ইহার কার্য জ্ঞানের ক্ষেত্রে। আর বুদ্ধির বিচারে অর্থেরও তারতম্য হইতে পারে, তাই রূপকের অর্থ একাধিক হইবার সম্ভাবনা থাকে।

সংকেতের আবেদন আমাদের গভীর অনুভূতির কাছে, কল্পনার নিকটে। যে-ভাবসত্য এই বস্তুজগতের বাহিরে বিরাজ করিতেছে, এই বস্তুজগতের আবরণ ভেদ করিয়া, সেই সত্যকে রূপের মধ্যে ধরিবার প্রয়াসই ইহার কাজ। নাটকে আখ্যানবস্তু, সংলাপ, চরিত্র, ঘটনা নানা ইন্দ্রিত-ব্যঞ্জনায় সেই বাস্তবাতীত জগতের, সেই ইন্দ্রিয়াতীত সত্যের আভাস আমাদের চিত্তে মূদ্রিত করে। সেই অরূপ ভাব বা সত্য প্রতীকের দ্বারা উত্তেজিত কল্পনার বিচিত্র লীলাপথ ধরিয়া চিত্তের গভীরে

এক অনির্বচনীয় অল্পভূতির সৃষ্টি করে। সেই দিব্যাল্পভূতির মধ্যে উহার যথার্থ তাৎপর্য বা স্বরূপ-মূর্তি ফুটিয়া ওঠে। এই সত্যের যে-তাৎপর্য বা স্বরূপ, তাহা এক এবং চিরন্তন। তাহার পরিবর্তন নাই। কোনো বুদ্ধির শক্তিই তাহাকে অগুরূপ করিতে পারে না।

(৩) রূপক জ্ঞানের জগতে আমাদের আবদ্ধ করে, সংকেত ভাবের জগতে আমাদের মুক্তি দেয়। রূপক সীমার মধ্যে একটা পরিপূর্ণ রূপ গড়ে, সংকেত সীমার মধ্যে অসীমের সন্ধান দেয়।

বিখ্যাত সংকেত-শিল্পী কবি-নাট্যকার W. B. Yeats—রূপক ও সংকেতের প্রভেদ সম্বন্ধে বলিয়াছেন,—

“A Symbol is indeed the possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; while Allegory is one of many possible representations of an embodied thing, or familiar principle, and belongs to fancy, and not to imagination; the one is a revelation, the other an amusement.....Symbolism said things which could not be said so perfectly in any other way, and needed but a *right instinct* for its understanding, while Allegory said things which could be said as well, or better, in another way, and needed a *right knowledge* for its understanding. The one gave dumb things voices, and bodiless things bodies; while the other read a meaning heard or seen, and loved less for the meaning than for its own sake.” (*Ideas of Good and Evil*).

(৪) নাট্যশিল্পে রূপক ও সংকেত-ব্যবহারের প্রভেদ দুই ভাবে লক্ষ্যগোচর হয়—প্রথম, চরিত্রচিত্রণে ও দ্বিতীয়, আবহাওয়া-সৃষ্টিতে। রূপক-চরিত্র তাহার ভাষণে, কর্মপ্রণালীতে কার্য-কারণ-সম্বন্ধযুক্ত, পূর্ব-পর-সামঞ্জস্যপূর্ণ একটা সচেতন, বুদ্ধিচালিত রূপ প্রদর্শন করে। সে যে একটা তত্ত্ব বা আইডিয়ার নির্দিষ্ট মূর্তি, তাহা তাহার চরিত্রের সুসংবদ্ধ অভিব্যক্তির দ্বারা, তাহার সন্ধান বাক্য ও কার্যের দ্বারা বেশ বুঝা যায়। আর সংকেত-চরিত্রের অভিব্যক্তি কিছুটা বুদ্ধি-চালিত, বাকিটা অবচেতন বা অর্ধচেতন মনের প্রেরণায়। সংকেত-চরিত্র যে-কথা বলে, যে-কাজ করে, তাহার কতক অংশ জ্ঞানবুদ্ধিপ্রণোদিত—স্বাভাবিক এবং সুস্পষ্ট, আর অধিক অংশই হৃদয়ের গূঢ়, দুর্জয় অল্পভূতির তাড়নায়—অস্বাভাবিক ও রহস্যময়।

তাহার দেহটা এই জড়জগতে আছে, কিন্তু মনটা কোন্ অদৃশ্য স্বপ্নজগতে বিহার করিতেছে। সেই স্বপ্নজগতের রহস্য-চেতনা, বিস্ময়কর তথ্য ও সত্যের অন্তর্ভূতি তাহার ভাষণে ও কাব্যে বিদ্যুৎ-দীপ্তির মতো ক্ষণে ক্ষণে প্রকাশিত হয়। তাহার কথা ও কাজ এইভাবে অতি-প্রাকৃত জগতের সংকেত বহন করে। যে-সত্য আমরা সংসারের বস্তুজালের মধ্যে আবদ্ধ থাকিয়া উপলব্ধি করিতে পারি না, বুদ্ধির অন্তর্শীলনে যাহার নাগাল পাই না, সংকেত-চরিত্র মানবজীবনের সেই পরমরহস্যময় গভীরতম সত্যের দূত—তাহার পতাকা-বাহক।

(৫) রূপকে কোনো রহস্যময় আবহাওয়া বা অস্বাভাবিক পরিবেশ-সৃষ্টির প্রয়োজন হয় না, কারণ নির্দিষ্ট একটা জ্ঞান পরিবেশন করিতে পারিলেই তাহার কাজ শেষ হইল, কিন্তু সংকেতের সাফল্য নির্ভর করে এই আবহাওয়া-সৃষ্টির উপরে। আবহাওয়া যাহা উদ্দীপিত করে, তাহা কল্পনা ও সূক্ষ্ম অন্তর্ভূতি। সেই কল্পনা ও অন্তর্ভূতির বিচিত্র লীলার মধ্যেই শিল্পীর অভিপ্রেত ভাবের ইঙ্গিত অনেকটা আমাদের হৃদয়ঙ্গম হয়। তাই সংকেত-নাট্যশিল্পীরা নাট্য-ঘটনার স্থান-নির্দেশে অন্ধকার ঘর, পর্বতচূড়া, নদীতীর, রাজপথ, নির্জন গুহা, ঝরনার ধার প্রভৃতি বেশি পছন্দ করেন, কাল-নির্ণয়ে তাঁহারা প্রভাত, সন্ধ্যা, মধ্যরাত্রি প্রভৃতি সময়গুলির প্রাধান্য দেন। স্থান ও কাল-নির্দেশের মধ্যে ভাবের অনেকখানি অভিব্যক্তি নিহিত থাকে। পাত্র-পাত্রীর বেশভূষাও অনেক সময় তাঁহাদের অভিপ্রেত ভাবের ইঙ্গিত দেয়। কাহারো হাতে একটা পদ্মফুল, কাহারো মাথায় রক্তকরবীর মালা, কাহারো পতাকায় কিংগুক, কাহারো পতাকায় পদ্মের মধ্যে বজ্র ইত্যাদি—এ সবই সংকেত-মূল্য বহন করে। সব মিলাইয়া তাঁহারা এমন একটা আবহাওয়া বা পরিবেশ সৃষ্টি করেন, যাহাতে হৃদয়ে অপূর্ব আবেগ সঞ্চারিত হয় এবং একটা গূঢ় ভাব ও রহস্যের আভাস চারিদিকে ফুটিয়া ওঠে।

রবীন্দ্রনাথের এই নাটকগুলিতে কিভাবে রূপক ও সংকেতের সংমিশ্রণ হইয়াছে, তাহা যথাস্থানে আলোচনা করা যাইবে।

পূর্বে সূচনায় এবং বর্তমান আলোচনায় সাংকেতিকতার স্বরূপ সঙ্ক্ষেপে বিচার করা হইয়াছে। এখন সাংকেতিকতার বিশেষ মূল্য সঙ্ক্ষেপে একটু আলোচনা হওয়া প্রয়োজন।

বাস্তব জগতে ও জীবনে আমরা যে-সৌন্দর্য দেখি, তাহা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য—তাহার হাস-বৃদ্ধি আছে, পরিবর্তন আছে, এবং সাহিত্যেও যখন তাহাকে প্রকাশ করা হয়, তখন সে বাহিরের ইন্দ্রিয় এবং জড় হৃদয়কে তৃপ্তি দেয়। কিন্তু এই সৌন্দর্যের অন্তরালে যে-অসীম ও চিরন্তন সৌন্দর্য আছে, ইন্দ্রিয়চেতনা তাহাকে আয়ত্ত

করিতে পারে না, কেবল মাহুষের অন্তরতম আত্মাই সৌন্দর্যাহুত্বের অধিকারী। সংকেত-সাহিত্যের আবেদন আমাদের ইন্দ্রিয়ের কাছে নয়—সেই অন্তরতম সত্তার কাছে। সংকেতের দ্বারা আমাদের কল্পনা ও আবেগকে উত্তেজিত করিলে আমাদের অন্তরতম সত্তা বা আত্মা সেই চিরন্তন সৌন্দর্য দেখিতে পায়। বাহিরের সৌন্দর্যের দ্বার দিয়া সংকেত আমাদের চিরন্তন সৌন্দর্যে পৌঁছাইয়া দেয়। এই জগৎ ও জীবন ব্যাপ্ত করিয়া যে-অসীম, অদৃশ্য সত্য-সুন্দর বিরাজ করিতেছে, আমাদের অন্তরতম সত্তা তাহারই স্পর্শ পায় সংকেতের মাধ্যমে। সংকেতের নীমাবদ্ধ মাধ্যমেই অসীম ও অনন্ত যেন রূপ ধারণ করিয়া আমাদের সহজলভ্য হয়। তাই Carlyle বলিয়াছেন,—

“In the Symbol proper, what we call a symbol there is ever, more or less, distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite ; the Infinite is made to blend itself with the Finite to stand visible and as it were, attainable there.” (*Sartor Resartus*, Bk. III, Chap. III).

সংকেত-রীতি সাহিত্যকে কৃত্রিমতা ও বাহ্য চাকচিক্যের গুরুভার হইতে মুক্তি দেয়। কলাকৌশলপূর্ণ ভাষার ব্যবহার দ্বারা জগৎ ও জীবনের যে-গূঢ় সত্য ও রহস্য প্রকাশ করা যায় না, সংকেত-রীতির ব্যবহারে তাহা সম্ভব হয়। হুবিখ্যাত সাংকেতিক-কবি-নাট্যকার W. B. Yeats-এর অন্তরঙ্গ বন্ধু সংকেত-রসজ্ঞ Arthur Symonds বলেন,—

“Symbolism—in which art returns to the one pathway, leading through beautiful things to the eternal beauty.It is an attempt to spiritualise literature, to evade the old bondage of exteriority. Description is banished, that beautiful things may be evoked magically ; the regular beat of verse is broken in order that words may fly upon subtler wings.Here, then, in this revolt against exteriority, against rhetoric, against materialistic tradition, in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul of whatever exists can be realised by the consciousness ; in this dutiful waiting upon every symbol by which the soul of things can be made

visible, literature bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech."

(*The Symbolist Movement in Literature*).

সাহিত্যে ভাষার মারফতে যে-অর্থ ব্যক্ত হয়, সংকেত সেই অর্থকে বিপুল আবেগ এবং গভীর ও অব্যর্থ জ্ঞানের সঙ্গে আমাদের মনে সংক্রামিত করে। সেই সংকেত-মাধ্যমে উপস্থাপিত অর্থকে আমরা নূতন আলোকে, নূতন চেতনায় লাভ করি। সংগীতে আমরা সংকেতের প্রভাব বুঝিতে পারি। গানের কথাকে যখন আমরা স্বরের মধ্য দিয়া পাই, তখন তাহার নূতন এক অর্থ, এক অনির্বচনীয় তাৎপর্য হৃদয়েয় অন্তস্তলে প্রবেশ করে। এই স্বর একটা সংকেত। এই সংকেতই আমাদের মনে বিচিত্র অনুভূতির সৃষ্টি করে এবং অসোমের অন্তর-মহলে আমাদের লইয়া যায়। বিখ্যাত সমালোচক অধ্যাপক A. N. Whitehead সংকেতের কার্যকারিতা সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন, তাহার একটু অংশ উদ্ধৃত করা গেল,—

"Symbolism is no mere idle fancy or corrupt degeneration ; it is inherent in the very texture of human life. Language itself is a symbolism. Mankind, it seems, has to find a symbol in order to express itself. Indeed 'expression' is 'symbolism'. . . . The function of the symbolic elements in life, is to be definite, manageable, reproducible, and also to be charged with their own emotional efficacy : symbolic transference invests their correlative meanings with some or all of these attributes of the symbols, and thereby lifts the meanings into an intensity of definite effectiveness—as elements in knowledge, emotion, and purpose. . . . In every effective symbolism there are certain aesthetic features shared in common. The meaning acquires emotion and feeling directly excited by the symbol. This is the whole basis of the art of literature, namely, that emotions and feelings excited by the words should fitly intensify our emotions and feelings arising from contemplation of the meaning. . . . The same principle holds for all the more artificial sorts of human symbolism :—for example, its religious

art. Music is particularly adapted for this symbolic transfer of emotions. This whole question of the symbolic transfer of emotion lies at the base of any theory of the aesthetics of art. . . . Thus mankind by means of its elaborate system of symbolic transference can achieve miracles of sensitiveness to a distant environment, and to a problematic future."

(*Symbolism : Its Meaning and Effect*, Chap. III).

ইহাই সংকেতের মূল্য এবং কার্যকরী শক্তি। তাই অতিসূক্ষ্ম, জটিল ও অতীন্দ্রিয় ভাবানুভূতির রূপায়ণে সাহিত্যিক-শিল্পীরা এই রীতি ব্যবহার করেন।

একটি প্রশ্ন মনে হওয়া স্বাভাবিক। এই সংকেত-রীতি রবীন্দ্রনাথ যে প্রথম বাংলা-সাহিত্যে প্রবর্তন করিলেন, তাহা কি পাশ্চাত্য সাংকেতিক রীতির অনুকরণে বা তাহার প্রভাবে? আমাদের কোনো কাব্য বা নাটকে এ-প্রকার রীতির নমুনা নাই। সংস্কৃত সাহিত্যে 'প্রবোধচন্দ্রোদয়' নামে একটা রূপক নাটক দেখা যায়। তাহাতে মহামোহ, বিবেক, বৈরাগ্য প্রভৃতি abstract-গুণকে নাটকীয় চরিত্র করিয়া বিবেক, বৈরাগ্য, শম, দম, ভক্তি প্রভৃতির দ্বারা মোহ, দম্ব প্রভৃতির পরাজয় দেখানো হইয়াছে। বাংলায় ইংরেজী এলেগরির অনুকরণে হেমচন্দ্র তাহার 'আশাকানন' কাব্য লিখিয়াছেন। হেমচন্দ্র ইহাকে 'সাম্প্রদায়িক' বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। ভূমিকায় লিখিয়াছেন,—“মানবজাতির প্রকৃত গত প্রবৃত্তি-সকল প্রত্যক্ষীভূত করাই ইহার উদ্দেশ্য।” কিন্তু অলংকারশাস্ত্রে যাহাকে সাম্প্রদায়িক বলে, ইহা তাহা নয়। প্রথমেই 'আশা' নামটির দ্বারা ইহার রূপকত্ব ভঙ্গ করা হইয়াছে।

আশা কহে, বৎস অপূর্ব এ পুরী
আমার কানন ইহা,
প্রবেশে ইহাতে প্রাণী নিত্য নিত্য
মিটাতে প্রাণের স্পৃহা।

'আশা' কথাটির স্থলে 'মায়াবিনী' বা 'মোহিনী' প্রভৃতি কথা প্রয়োগ করিয়া আশাকে ব্যঞ্জিত করিলে রূপক বজার থাকিত। যাহা ইউক, তারপর অক্ষয়কুমার দত্তের 'স্বপ্নদর্শন-বিজ্ঞানবিষয়ক', 'স্বপ্নদর্শন-কীতিবিষয়ক' নামক গল্পগ্রন্থে আমরা অনেকটা রূপকের নমুনা দেখিতে পাই। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের 'স্বপ্নপ্রয়াণ'ও একখানি রূপক কাব্য। কিন্তু কোনো নাটকে আমরা এই রূপক-সাংকেতিক পদ্ধতির নমুনা পাই না। বাংলা-সাহিত্যে ইহা রবীন্দ্রনাথের নূতন সৃষ্টি।

রবীন্দ্রনাথের এইপ্রকার নাটকে পাশ্চাত্য-প্রভাব-বিচারে একটা মূলকথা সর্বাগ্রে মনে রাখা প্রয়োজন। আমাদের ভারতীয় ধর্ম ও শিল্পে সংকেতের আবহাওয়া ঘনীভূত। ‘একমেবাদ্বিতীয়ম্’-এর নানা মূর্তি-কল্পনার মূলে আছে সংকেত-প্রয়োগের প্রচেষ্টা। অদ্বিতীয়, নিরাকার, অসীম ভগবানের নানা শক্তি, ঐশ্বর্য, বা গুণের প্রতীক বিভিন্ন দেবদেবীর মূর্তি। ভগবানের সৃষ্টি, স্থিতি, প্রলয়ের শক্তি ব্রহ্মা, বিষ্ণু, শিবে সংকেতিত। ভারতীয় ধর্মের ভিত্তি নিঃসন্দেহে একেশ্বর-বাদের উপর প্রতিষ্ঠিত। কেবল উপাসনার অধিকারী-ভেদের জগ্ন মূর্তি-প্রতীক সৃষ্ট হইরাছে,—‘সাধকানাং হিতার্থায় ব্রহ্মণো রূপকল্পনম্’। আমরা পৌত্তলিক নই, আমরা মূর্তিকে পূজা করি না, আমরা মূর্তিতে পূজা করি। অদ্বিতীয়, নিরাকার ব্রহ্মকেই আমরা মূর্তি-প্রতীকে পূজা করি। শিল্পে পদ্ম, শঙ্খ-পদ্ম, শ্রী-পদ্ম, স্বস্তিক, বহুধারা, কলস, কুম্ভ প্রভৃতি চিহ্নের পশ্চাতে গভীর সাংকেতিক অর্থ আছে। ভারতীয় স্থাপত্য-শিল্পে পদ্ম, ঘটাকৃতি ফল, কলস, কুম্ভ প্রভৃতি প্রতীক হিসাবে বহু প্রাচীন কাল হইতে ব্যবহৃত হইয়া আসিতেছে। E. B. Havell তাঁহার ‘Indian Architecture’ গ্রন্থের একস্থানে লিখিয়াছেন,—

“The shining lotus flowers floating on the still dark surface of the lake, their manifold petals opening as the sun’s rays touched them at break of day, and closing again at sunset, the roots hidden in the mud beneath, seemed perfect symbols of creation, of divine purity and beauty, of the cosmos evolved from the dark void of chaos and sustained in equilibrium by the cosmic ether, ‘akasha’ The bell-shaped fruit was the mystic Hyranyagarbha, the womb of the Universe It was the symbol for all Hindus. Closely connected with the symbolism of the lotus was that of the water-pot—the Kalasha or Kumbha—which held the creative element or the nectar of immortality churned by gods and demons from the cosmic ocean The combination of the lotus flower, the bell-shaped fruit and the water-pot forms the basis of the design of most Hindu temple pillars.”

ভারতীয় ধর্ম ও দর্শনের মূল-উৎস উপনিষদের রস-পুষ্টি রবীন্দ্রনাথের মানস-জীবন। স্তবরাং সংকেতের মর্মগ্রহণ ও তাহার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে জ্ঞান তাঁহার

পক্ষে অতি স্বাভাবিক। যে-তর তাঁহার কাব্যসাধনার মূলমন্ত্র—‘সীমার মধ্যে অসীমের মিলনসাধন’—সে তো উপনিষদের মধ্য হইতেই তাঁহার অত্যাশ্চর্য অল্পভূতিপ্রবণ ও অদ্বিতীয় শিল্পী-মনে সংক্রামিত হইয়াছে। তাঁহার পরমপ্রিয় ঐশোপনিষদের মধ্যেই ইহার বীজ রহিয়াছে, কবি নিজেই একথা বলিয়াছেন,—

অন্ধং তমঃ প্রবিশন্তি যেষং বিজ্ঞানমুপাসতে ।

ততো ভূয় ইব তে তমো য উ বিজ্ঞায়াং রতাঃ ॥২॥

“যে লোক অনন্তকে বাদ দিয়ে অন্তের উপাসনা করে সে অন্ধকারে ডোবে। আর যে অন্তকে বাদ দিয়ে অনন্তের উপাসনা করে সে আরও বেশি অন্ধকারে ডোবে।”

বিজ্ঞাঞ্চা বিজ্ঞাঞ্চ যন্তদ্বৈদোভয়ং সহ ।

অবিজ্ঞয়া মৃত্যুং তীর্ত্বা বিজ্ঞয়া মৃতমশ্রুতে ॥১১॥

“অন্তকে অনন্তকে যে একত্র ক’রে জানে সে-ই অন্তের মধ্য দিয়ে মৃত্যুকে উত্তীর্ণ হয় আর অনন্তের মধ্যে পায় অমৃতকে।” (রবীন্দ্রনাথ-কৃত বঙ্গানুবাদ, সঞ্চয়)

ইহাই রবীন্দ্রনাথের সীমা-অসীম-তত্ত্বের মূলপ্রেরণা। অসীমের সীমারূপ-ধারণের মধ্যেই তো সংকেতের মূলস্থত্র। সমগ্র সৃষ্টিই তো অসীম স্রষ্টার সংকেত। রবীন্দ্রনাথের কাছে তাই প্রকৃতির সৌন্দর্য অসীম সৌন্দর্যের প্রতীক, মানবের প্রেম তাই অনন্ত প্রেমের প্রতীক।

সংকেতের তাৎপর্য-গ্রহণে অভ্যস্ত রবীন্দ্র-মানসের নিকট সাংকেতিক-রীতি নূতন নয়; এ-বিষয়ে বাহিরের বিশেষ কোনো প্রভাব তাঁহার উপর পড়িয়াছে বলিয়া মনে হয় না। তবে হয়তো পাশ্চাত্য সাংকেতিক নাটক তিনি কিছু পড়িতে পারেন এবং উহার টেকনিকের সঙ্গেও তাঁহার কিছু পরিচয় থাকিতে পারে এবং ঐরূপ নাটক লিখিবার জন্ত তাহা দ্বারা উদ্বুদ্ধও হইতে পারেন, কিন্তু তাহা গোণ। রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাংকেতিক নাটক, একান্তভাবে তাঁহারই নিজস্ব সৃষ্টি; তবে টেকনিকের ধারণাটা হয়তো পাশ্চাত্য সাহিত্য হইতে কিছুটা পাইলেও পাইতে পারেন, কিন্তু মোটের উপর, তাঁহার নাটকের টেকনিক তাঁহারই নিজস্ব টেকনিক। বলা বাহুল্য, এই পাশ্চাত্য প্রভাব অল্পকরণ নয়, অল্পসরণও নয়, একেবারে স্ব-করণ।

ভগবদল্পভূতির বৈশিষ্ট্য, আধ্যাত্মিক সাধনার স্বরূপ, মানবাত্মার সহিত ভগবানের বিচিত্র সম্বন্ধের রহস্য, মানবাত্মার সর্বপ্রকার বন্ধনমুক্তি, আত্মোপলব্ধির পথে নানা বাধার প্রকৃতি এইসব নাটকের মূল-ভাববস্তু। শেষের কয়েকখানি নাটকে বর্তমান যুগের যান্ত্রিক সভ্যতার স্বরূপ ও সমসাময়িক ইয়ো-রোপীয় সমাজ-

চেতনা পটভূমিকা রচনা করিয়াছে বটে, কিন্তু নাট্যকারের মূল-উদ্দেশ্য হইতেছে, সর্ববন্ধনমুক্ত, নিত্যানন্দময়, চিরনবীন মানবাত্মা যন্ত্রের নির্মম বন্ধনে কি ভাবে নিপীড়িত হইতেছে, তাহারই রূপটি প্রদর্শন করা। ‘রাজা’ নাটক সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ একটি মন্তব্য করিয়াছিলেন : “The human soul has its inner drama.” তাঁহার সমস্ত রূপক-সাংকেতিক নাটক সম্বন্ধেই এই কথা বলা যায় যে, এই শ্রেণীর সমস্ত নাটকই একপ্রকার inner drama of the human soul. ইহাই তাহাদের প্রকৃত স্বরূপ।

প্রকৃতির প্রতিশোধ

(১২১)

কাব্য হিসাবে বা নাটক হিসাবে ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর শিল্প-মূল্য অতি সামান্য। ইহা একটি অপরিণত, অপরিষ্কৃত রচনা, ইহার ভাষা ও ছন্দ দুর্বল, ভাব এখনো রূপমূর্তি লাভ করে নাই, নাটকীয় কলা-কৌশল ও আবেগের অভিব্যক্তি প্রাথমিক স্তরের। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ভাব-জীবনের ইতিহাসে ইহার যথেষ্ট মূল্য আছে; যে-জীবন-সত্য বা জীবন-দর্শন তাঁহার সমগ্র কবি-জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে, তাহার প্রথম অঙ্গুর এই অকিঞ্চিৎকর রচনাটির মধ্যে দেখিতে পাই। নাটক হিসাবেও ইহার এইটুকু মূল্য যে, রূপক-সাংকেতিক নাটকের যে-শিল্পরীতি কবির পরবর্তী ঐ শ্রেণীর পরিণত নাটকের মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে, তাহার প্রথম ক্ষীণ রেখামূর্তি আমাদের চোখে পড়ে এই নাটকের মধ্যে। আরো একটু মূল্য এই যে, ইহাই রবীন্দ্রনাথের প্রথম নাট্য-রচনা, বাহাতে গানের রূপ ও রসই নাট্য-বস্তুকে আচ্ছন্ন করিয়া নাই। ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর আলোচনায় এই তিনটি বিষয়ের উপর দৃষ্টি দেওয়া যায়,—

(ক) যে-জীবন-সত্য রবীন্দ্র-কাব্য-প্রতিভার মূলস্থত্র, কবির জ্ঞাতসারেই হউক আর অজ্ঞাতসারেই হউক, ইহার মধ্যে তাহার প্রথম অস্পষ্ট উন্মেষ লক্ষ্য করা যায়।

(খ) সাংকেতিক শিল্পের প্রথম অপরিণত প্রকাশ দেখা যায় ইহার মধ্যে।

(গ) ইহাই রবীন্দ্রনাথের প্রথম প্রকৃত নাট্য-প্রয়াস।

(ক) ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এ এই তত্ত্ববস্তু সম্বন্ধে কবি নিজেই বলিয়াছেন,—
“কারোয়ারে ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’ নামক নাট্যকাব্যটি লিখিয়াছিলাম। কাব্যের নায়ক সন্ন্যাসী সমস্ত স্নেহবন্ধন ছিন্ন করিয়া প্রকৃতির উপর জয়ী হইয়া একান্ত বিশুদ্ধভাবে অনন্তকে উপলব্ধি করিতে চাহিয়াছিল। অনন্ত যেন সব-কিছুর বাহিরে। অবশেষে একটি বালিকা তাহাকে স্নেহপাশে বদ্ধ করিয়া

অনন্তের ধ্যান হইতে সংসারে ফিরাইয়া আনে। যখন ফিরিয়া আসিল, তখন সন্ন্যাসী ইহাই দেখিল—ক্ষুদ্রকে লইয়াই বৃহৎ, সীমাকে লইয়া অসীম, প্রেমকে লইয়াই মুক্তি। প্রেমের আলো যখনি পাই, তখনি যেখানে চোখ মেলি সেখানেই দেখি সীমার মধ্যেও সীমা নাই।

প্রকৃতির সৌন্দর্য কেবলমাত্র আমারই মনের মরীচিকা নহে, তাহার মধ্যে অসীমের আনন্দই প্রকাশ পাইতেছে এবং সেইজন্তই এই সৌন্দর্যের কাছে আমরা আপনাকে ভুলিয়া যাই।.....বাহিরের প্রকৃতিতে যেখানে নিয়মের ইন্দ্রজালে অসীম আপনাকে প্রকাশ করিতেছেন, সেখানে সেই নিয়মের বাঁধা-বাঁধির মধ্যে আমরা অসীমকে না দেখিতে পারি, কিন্তু যেখানে সৌন্দর্য ও প্রীতির সম্পর্কে হৃদয় একেবারে অব্যবহিতভাবে ক্ষুদ্রের মধ্যেও সেই ভূমার স্পর্শ লাভ করে, সেখানে সেই প্রত্যক্ষবোধের কাছে কোনো তর্ক খাটিবে কি করিয়া?

এই হৃদয়ের পথ দিয়াই প্রকৃতি সন্ন্যাসীকে আপনার সীমা-সিংহাসনের অধিরাজ অসীমের থান দরবারে লইয়া গিয়াছিলেন। প্রকৃতির প্রতিশোধের মধ্যে যত সব পথের লোক, যত সব গ্রামের নরনারী—তাহারা আপনাদের ঘর-গড়া প্রাত্যহিক তুচ্ছতার মধ্যে অচেতনভাবে দিন কাটাইয়া দিতেছে; আর একদিকে সন্ন্যাসী, সে আপনার ঘর-গড়া এক অসীমের মধ্যে কোনোমতে আপনাকে ও সমস্ত-কিছুকে বিলুপ্ত করিয়া দিবার চেষ্টা করিতেছে। প্রেমের সেতুতে যখন দুই পক্ষের ভেদ ঘুচিল, গৃহীর সঙ্গে সন্ন্যাসীর যখন মিলন ঘটিল, তখনই সীমায়-অসীমে মিলিত হইয়া সীমার মিথ্যা তুচ্ছতা ও অসীমের মিথ্যা শূন্যতা সব দূর হইয়া গেল। আমার নিজের প্রথম জীবনে আমি যেমন একদিন আমার অন্তরের একটা অনির্দেশ্যতাময় অন্ধকার গুহার মধ্যে প্রবেশ করিয়া বাহিরের সহজ অধিকারটি হারাইয়া বসিয়াছিলাম, অবশেষে সেই বাহির হইতেই একটি মনোহর আলোক হৃদয়ের মধ্যে প্রবেশ করিয়া আমাকে প্রকৃতির সঙ্গে পরিপূর্ণ করিয়া মিলাইয়া দিল—এই ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এও সেই ইতিহাসটি একটু অল্প রকম করিয়া লিখিত হইয়াছে। পরবর্তী আমার সমস্ত কাব্যরচনার ইহাও একটা ভূমিকা। আমার তো মনে হয় আমার কাব্যরচনার এই একটি মাত্র পালা। সেই পালার নাম দেওয়া যাইতে পারে সীমার মধ্যেই অসীমের সহিত মিলন-সাধনের পালা। এই ভাবটিকে আমার শেষ বয়সের একটি কবিতার ছন্দে প্রকাশ করিয়াছিলাম—‘ঐবরাগ্য সাধনে মুক্তি সে আমার নয়।’...

তত্ত্বহিসাবে সে ব্যাখ্যার কোনো মূল্য আছে কি না এবং কাব্যহিসাবে প্রকৃতির প্রতিশোধের স্থান কি তাহা জানি না, কিন্তু আজ স্পষ্ট দেখা যাইতেছে, এই একটিমাত্র আইডিয়া অলক্ষ্যভাবে নানা বেশে আজ পর্যন্ত আমার সমস্ত রচনাকে অধিকার করিয়া বসিয়াছে।” (জীবনস্মৃতি, প্রকৃতির প্রতিশোধ)

‘জীবনস্মৃতি’তে কবি আরো বলিয়াছেন,—“তখন ‘আলোচনা’ নাম দিয়া ছোট ছোট গল্প-প্রবন্ধ বাহির করিয়াছিলাম, তাহার গোড়ার দিকেই ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর ভিতরকার ভাবটির একটি তত্ত্বব্যাখ্যা লিখিতে চেষ্টা করিয়াছিলাম। সীমা যে সীমাবদ্ধ নহে, তাহা যে অতলস্পর্শ-গভীরতাকে এক কণার মধ্যে সংহত করিয়া দেখাইতেছে, ইহা লইয়া আলোচনা করিয়াছিলাম।”

এই ‘আলোচনা’ কবি তাঁহার গল্পগ্রন্থসংগ্রহে স্থান দেন নাই, বর্তমানে রবীন্দ্র-রচনাবলীর অচলিত সংগ্রহে এই প্রবন্ধগুলি স্থান পাইয়াছে। এগুলি প্রথমে ‘ভারতী’ পত্রিকায় (১২২১) প্রকাশিত হইয়াছিল। ইহার ‘ডুব দেওয়া’ প্রবন্ধের অন্তর্গত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র উপ-প্রবন্ধে কবি ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর তত্ত্বটি বিস্তৃত ভাবে ব্যাখ্যা করিয়াছেন। তাহারি একটি অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে,—

“আমরা যাহাকে সচরাচর ক্ষুদ্রতা বা বৃহৎ বলি, তাহা কোন কাজের কথা নহে। আমাদের চক্ষু যদি অণুবীক্ষণের মত হইত তাহা হইলেই এখন যাহাকে ক্ষুদ্র দেখিতেছি, তখন তাহাকেই অতিশয় বৃহৎ দেখিতাম। এই অণুবীক্ষণ-শক্তি কল্পনায় যতই বাড়াইতে ইচ্ছা কর ততই বাড়িতে পারে। অত গোলে কাজ কি, পরমাণুর বিভাজ্যতার ত’ আর কোথাও শেষ নাই; অতএব একটা বালুকণার মধ্যে অনন্ত পরমাণু আছে, একটা পর্বতের মধ্যেও অনন্ত পরমাণু আছে, ছোট বড় আর কোথায় রহিল। একটা পর্বতও যা, পর্বতের প্রত্যেক ক্ষুদ্রতম অংশও তাই; কেহই ছোট নহে, কেহই বড় নহে, কেহই অংশ নহে, সকলেই সমান। বালুকণা কেবল যে জেয়তায় অসীম, দেশে অসীম, তাহা নহে, তাহা কালেও অসীম, তাহারই মধ্যে তাহার অনন্ত ভূত, ভবিষ্যৎ, বর্তমান একত্রে বিয়াজ করিতেছে। তাহাকে বিস্তার করিলে দেশেও তাহার শেষ পাওয়া যায় না, তাহাকে বিস্তার করিলে কালেও তাহার শেষ পাওয়া যায় না। অতএব একটা বালুকা অসীম দেশ, অসীম কাল, অসীম শক্তি, স্মরণ্য অসীম জেয়তার সংহত কণিকা মাত্র। চোখে ছোট দেখিতেছি বলিয়া একটা জিনিস সীমাবদ্ধ নাও হইতে পারে। হয়তো ছোট-বড়র উপর অসীমতা

কিছুমাত্র নির্ভর করে না। হয়তো ছোটও যেমন অসীম হইতে পারে, বড়ও তেমনি অসীম হইতে পারে। হয়তো অসীমকে ছোটই বল আর বড়ই বল, সে কিছুই গায়ে পাতিয়া লয় না।

বাহ্যিকিছু, ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অনন্ত সকলি,

কে আছে, কে পারে তারে আয়ত্ত করিতে !

বালুকার কণা, সেও অসীম অপার,

বড় ছোট কিছু নাই সকলি মহৎ ॥

তারি মধ্যে বাধা আছে অনন্ত আকাশ— (ভারতী, ১২৯১, বৈশাখ, অচলিত সংগ্রহ, ২য় খণ্ড)

‘বঙ্গভাষার লেখক’ গ্রন্থে আত্মজীবনীতেও কবি বলিয়াছেন,—

“আমি বালকবয়সে ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’ লিখিয়াছিলাম,—তখন আমি নিজে ভালো করিয়া বুঝিয়াছিলাম কিনা জানি না,—কিন্তু তাহাতে এই কথা ছিল যে, এই বিশ্বকে গ্রহণ করিয়া, এই সংসারকে বিশ্বাস করিয়া, এই প্রত্যক্ষকে শ্রদ্ধা করিয়া আমরা যথার্থভাবে অনন্তকে উপলব্ধি করিতে পারি। যে-জাহাজে অনন্তকোটি লোক যাত্রা করিয়া বাহির হইয়াছে, তাহা হইতে লাফ দিয়া পড়িয়া সাঁতারের জোরে সমুদ্র পার হইবার চেষ্টা সফল হইবার নহে।”

এই ক্ষুদ্র, নগণ্য নাটকে সীমা-অসীম-তত্ত্বের যে-প্রাথমিক কাব্যরূপ দেখা যায়, কবির দীর্ঘজীবনের নানা কবিতা, গান, নাটকে তাহার পরিপূর্ণ, পরিণত রসরূপ পরিস্ফুট হইয়াছে। প্রকৃতপক্ষে এই তত্ত্বটিই তাঁহার কবি-দৃষ্টিভঙ্গীর মূলভিত্তি। এই ‘আইডিয়া’টি যে তাঁহার সমস্ত সাহিত্যসৃষ্টির উপর আধিপত্য বিস্তার করিয়াছে, তাহাতে কোনো সন্দেহ নাই। কবির কাছে ধর্মতত্ত্ব, সৃষ্টিতত্ত্ব, শিল্পতত্ত্ব, সৌন্দর্যতত্ত্ব প্রভৃতির মূলরহস্যই এই আইডিয়ার মধ্যে নিহিত আছে। পরিণত বয়সের অনেক গদ্যরচনার মধ্যেও কবি এই তত্ত্বের ব্যাখ্যা করিয়াছেন, ইহা যেন তাঁহার নিঃশ্বাস-বায়ু—তাঁহার দিক্-নির্ণয়ের কম্পাস-যন্ত্র—এই তত্ত্বাত্মকতাই তাঁহার সমগ্র কাব্য-জীবনের সাধনা।

“সীমাই সৃষ্টি। সীমারেখা যতই সুবিহিত স্পষ্ট হয়, সৃষ্টি ততই সত্য ও স্নন্দর হইয়া থাকে। আনন্দের স্বভাবই এই, সীমাকে উদ্ভিন্ন করিয়া তোলা। বিধাতা আনন্দ বিধানের সীমায় সমস্ত সৃষ্টিকে বাঁধিয়া তুলিতেছে। কর্মীর আনন্দ, কবির আনন্দ, শিল্পীর আনন্দ কেবলই স্মৃতিতরুরূপে সীমা রচনা করিতেছে।...

অসীমই সীমাকে সৃষ্টি করে এবং সীমাই অসীমকে প্রকাশ করিতে থাকে। বস্তুত, এই দ্বন্দ্ব যেখানেই সম্পূর্ণরূপে একত্র হইয়া মিলিয়াছে সেইখানেই পূর্ণতা। যেখানে তাহাদের বিচ্ছেদ ঘটিয়া একটা দিকই প্রবল হইয়া ওঠে, সেইখানেই যত অমঙ্গল। অসীম যেখানে সীমাকে ব্যক্ত করে না সেখানে তাহা শূন্য,

সীমা যেখানে অসীমকে নির্দেশ করে না, সেখানে তাহা নিরর্থক। মুক্তি যেখানে বন্ধনকে অস্বীকার করে সেখানে তাহা উন্মত্ততা, বন্ধন যেখানে মুক্তিকে মানে না সেখানে তাহা উৎপীড়ন। আমাদের দেশে মায়াবাদে সমস্ত সীমাকে মায়া বলিয়াছে। কিন্তু আসল কথা এই, অসীম হইতে বিযুক্ত সীমাই মায়া। তেমনি ইহাও সত্য, সীমা হইতে বিযুক্ত অসীমও মায়া।

যে-গান আপনার স্বরের সীমাকে সম্পূর্ণরূপে পাইয়াছে, সে-গান কেবলমাত্র স্বরসমষ্টিকে প্রকাশ করে না—সে আপনার নিয়মের দ্বারাই আনন্দকে, সীমার দ্বারাই সীমার চেয়ে বড়োকে ব্যক্ত করে। গোলাপ-ফুল সম্পূর্ণরূপে আপনার সীমাকে লাভ করিয়াছে বলিয়াই সেই সীমার দ্বারা সে একটি অসীম সৌন্দর্যকে প্রকাশ করিতে থাকে। এই সীমার দ্বারা গোলাপ-ফুল প্রকৃতির রাজ্যে একটি বস্তুবিশেষ কিন্তু ভাবরাজ্যে আনন্দ। এই সীমাই তাহাকে একদিকে বাঁধিয়াছে, আর একদিকে ছাড়িয়াছে।...

কবি কীটস বলিয়াছেন, সত্যই সৌন্দর্য এবং সৌন্দর্যই সত্য। সত্যই সীমা, সত্যই নিয়ম, সত্যের দ্বারাই সমস্ত বিধৃত হইয়াছে; এই সত্যের, অর্থাৎ সীমার ব্যতিক্রম ঘটিলেই সমস্ত উচ্ছৃঙ্খল হইয়া বিনাশপ্রাপ্ত হয়। অসীমের সৌন্দর্য এই সত্যের সীমার মধ্যে প্রকাশিত।

সীমা ও অসীমতাকে যদি পরস্পর বিচ্ছিন্ন ও বিরুদ্ধ করিয়া দেখি তবে মানুষের ধর্মসাধনা একেবারেই নিরর্থক হইয়া পড়ে। অসীম যদি সীমার বাহিরে থাকেন, তবে জগতে এমন কোনো সেতু নাই যাহার দ্বারা তাঁহাকে পাওয়া যাইতে পারে। তবে তিনি আমাদের পক্ষে চিরকালের মতোই মিথ্যা।...

যে-সীমার মধ্যে আমাদের সত্য সেই সীমার মধ্যেই আমাদের চরম পরিপূর্ণতা। এইজন্তই উপনিষৎ বলিয়াছেন, ইনিই ইহার পরমা গতি, ইনিই ইহার পরমা সম্পৎ, ইনিই ইহার পরম আশ্রয়, ইনিই ইহার পরম আনন্দ। অসীমতা ও সীমা, ইনি এবং এই, একেবারেই কাছাকাছি; দুই পাখি একেবারে গায়ে গায়ে সংলগ্ন।...

মানুষ কখনো কখনো সীমাকে সকলপ্রকার দুর্নাম দিয়া গালি পাড়িতে থাকে। তখন সে স্বভাবকে পীড়ন করিয়া এবং সংসারকে পরিত্যাগ করিয়া, অসম্ভব ব্যাঘাতের দ্বারা অসীমের সাধনা করিতে প্রবৃত্ত হয়। মানুষ তখন মনে করে, সীমা জিনিসটা যেন তাহার নিজেরই জিনিস, অতএব তাহার মুখে চুনকালি মাখাইলে সেটা আর-কাহারও গায়ে লাগে না। কিন্তু, মানুষ এই সীমাকে

কোথা হইতে পাইল। এই সীমার অসীম রহস্য সে কীই বা জানে। তাহার সাধ্য কি সে এই সীমাকে লঙ্ঘন করে।

মানুষ যখন জানিত পারে সীমাতেই অসীম, তখনই মানুষ বুঝিতে পারে—এই রহস্যই প্রেমের রহস্য; এই তত্ত্বই নৌন্দর্যতত্ত্ব; এইখানেই মানুষের গৌরব; আর, যিনি মানুষের ভগবান, এই গৌরবেই তাঁহারও গৌরব। সীমাই অসীমের ঐশ্বর্য, সীমাই অসীমের আনন্দ; কেননা সীমার মধ্যেই তিনি আপনাকে দান করিয়াছেন এবং আপনাকে গ্রহণ করিয়াছেন।” (পথের সঞ্চয়, সীমা ও অসীমতা, পৃষ্ঠা ১৭২-১৭৬)

এই তত্ত্বের প্রভাব দীর্ঘ কবি-জীবনে কতো বিচিত্র রূপ ধারণ করিয়াছে নানাভাবে তাহার আলোচনা আমি গ্রন্থান্তরে করিয়াছি (‘রবীন্দ্র-কাব্য-পরিক্রমা’র)। এখানে এ-বিষয়ে দু’একটি কথা মাত্র বলিব।

সীমা-অসীমের মিলন-তত্ত্ব বিশ্বসৃষ্টির মূলে; অসীম ও অনন্ত—সৃষ্টিতে সসীম ও সান্ত রূপ ধারণ করিয়াছেন। প্রকৃতিজগৎ ও প্রাণিজগৎ উভয়ের মধ্যেই অসীমের অভিব্যক্তি। প্রকৃতি ও মানবের মধ্যে অসীম ঈশ্বর সসীম রূপ লইয়াছে। ইহাই ভারতীয় দর্শনের মূলতত্ত্ব। তত্ত্বজ্ঞানী ইহা জানে, বিচারে ভানেন, সাধক ইহা সাধনা দ্বারা উপলব্ধি করেন। তরুণ বয়সেই এই তত্ত্বের একটা অস্পষ্ট বোধ বা অনুভূতি রবীন্দ্রনাথের মধ্যে উদ্ভূত হয়। ক্রমে ক্রমে এই অনুভূতি বিকশিত হইয়া তাঁহার কাব্যপ্রেরণার মূল-উৎসরূপে পরিণত হইয়াছে। প্রকৃতি ও মানবের সহিত তিনি একাত্মতা অনুভব করিয়াছেন, এবং নিজের মধ্যে ঈশ্বরের প্রকাশ উপলব্ধি করিয়াছেন। প্রকৃতি, মানব ও ভগবান মূলত একতত্ত্ব—অসীমের সীমারূপ ধারণ। প্রকৃতি ও তাঁহার নিজ সত্তার মধ্যে তিনি সমপ্রাণতা অনুভব করিয়াছেন; প্রকৃতির নৌন্দর্ঘ্যে তিনি পাইয়াছেন অসীমের স্পর্শ; সকল দেশের মানুষের সহিত তাঁহার বন্ধন, একই প্রাণের অসীমতা ও রহস্যই সেই বন্ধন; মানুষের প্রেমে তিনি অনন্তকে অনুভব করিয়াছেন। এই তত্ত্বানুভূতিই তাঁহার প্রকৃতির প্রতি, মানবের প্রতি, এবং সংশ্লিষ্টভাবে ভগবানের প্রতিও তাঁহার দৃষ্টিভঙ্গীকে নিয়ন্ত্রিত করিয়াছে। এই দৃষ্টিভঙ্গী-নিয়ন্ত্রিত কবিমানসের অভিব্যক্তি হইয়াছে তাঁহার কাব্যে, গানে, নাটকে নানাভাবে, নানা রসসৃষ্টির মাধুর্যে; ইহাই রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতি-তত্ত্ব ও জীবন-তত্ত্ব।

(খ) প্রতীকের দ্বারা উত্তেজিত কল্পনা ও আবেগের সাহায্যে যে-সুন্দর ভাষাভিব্যক্তি সংকেত-শিল্পের প্রাণ, তাহারও একটা আভাস পাওয়া যায় এই নাটকের মধ্যে।

প্রথমেই গুহা। গুহা অন্ধকারময়, সংকীর্ণ, বাসস্থানের প্রতীক। জ্ঞানসাধক, মায়াবাদী সন্ন্যাসীর ইহাই বাসস্থান নিদিষ্ট হইয়াছে। যে সংসারের স্বরূপ বুঝিতে পারিয়া মায়ার বন্ধন ছিন্ন করিয়াছে, জগতের রূপ-রস-শব্দ-স্পর্শ-গন্ধ যাহার নিকট বিষয়ং পরিত্যাগ্য হইয়াছে, জগতের সমস্তই যাহার ধারণায় অসার, তাহার বাহ্য সঞ্চক্শু, আত্মকেন্দ্রিক, নিভৃত জ্ঞানসাধনার উপযুক্ত স্থান গুহা। এই গুহা সন্ন্যাসীর জীবনেরও প্রতীক। সন্ন্যাসীর জীবনও বাস্তব-সংসারচ্যুত হইয়া একান্ত আত্মভাব-সাধনার গভীর মধ্যে আবদ্ধ হইয়া ছিল। উহাও একপ্রকার গুহা।

গুহাঘর, গুহা ও জগতের মিলনস্থল। একদিকে গুহা জগৎবর্জিত, নিরালস্য অসীমের ধ্যানের স্থিতি, অন্যদিকে জগতের ও জীবনের স্নেহ-প্রেম-সৌন্দর্য-মাধুর্যের আকর্ষণ, এই উভয়ের সংগমস্থলে গুহাঘরের অবস্থিতি। সন্ন্যাসীর অন্তঃস্বন্দ্রের উভয় পক্ষ সীমা ও অসীম এই দ্বারে মুখোমুখী দাঁড়াইয়া। তাই সন্ন্যাসী ও বালিকার স্থান গুহাঘারে।

পথ সংসারের উদ্বেলিত কর্মশ্রোতমুখর জীবনযাত্রার প্রতীক—ইহার আনন্দ, কৌতুক, সংগীত, স্নেহ, প্রেম, কলহ, সবকিছুর সম্মিলিত রূপের প্রতীক। এইখানে সীমার স্বরূপ ও তাহার মায়ায় আকর্ষণীশক্তির প্রকাশক্ষেত্র। তাই সন্ন্যাসীর জীবনের স্বন্দ্রের একদিকে গুহা, অপরদিকে গুহামুখ ও পথ; মানবিক স্নেহ বালিকার মূর্তিতে গুহার মধ্য হইতে তাহাকে বাহির করিয়াছে, শেষে পথের নানা অকর্ষণে সংসারকে সে ভালোবাসিতে শিখিয়াছে, এই প্রেমেই সে আত্মকেন্দ্রিক গুহাজীবন হইতে মুক্তিলাভ করিয়াছে এবং সীমার মধ্যেই অসীমকে দেখিতে পাইয়াছে। তাই গুহা, গুহামুখ ও পথ সন্ন্যাসীর ভাবজীবনের তিনটি প্রতীক—এই তিনটি স্থানের মধ্যে তাহার চিন্তাধারা তরঙ্গায়িত হইয়া পরিণামে পৌঁছিয়াছে।

দশম দৃশ্বে গুহার বাহির হইয়া সন্ন্যাসী দেখিল এক অপরূপ প্রভাত। প্রভাতের সৌন্দর্য তাহার হৃদয় এই প্রথম আকর্ষণ করিল,—‘আহা একি চারিদিকে প্রভাত-বিকাশ!’ ইহা তাহার পরিবর্তিত জীবনের নূতন অভিজ্ঞতা—নবজীবনের প্রভাত। ‘এ জগৎ মিথ্যা নয়, বুঝি সত্য হবে, মিথ্যা হয়ে প্রকাশিছে আমাদের চোখে। অসীম হতেছে ব্যক্ত সীমারূপ ধরি।’ ‘আঁখি মুদে জগতেরে বাহিরে ফেলিয়া অসীমের অবেষণে কোথা গিয়েছিলু!’ চতুর্দশ দৃশ্যের প্রভাতের সংকেতে সন্ন্যাসীর নব-চেতনার পূর্ণ পরিণতি—তাহার সর্বাঙ্গীণ মোহমুক্তি ছোঁতিত হইতেছে। ‘দূর কর, ভেঙ্গে ফেল দণ্ড কমণ্ডলু! আজ হ’তে আমি আর নহি রে সন্ন্যাসী!’ এই প্রভাত সন্ন্যাসীর পূর্ণ নবজীবনের প্রভাত—নব চেতনার সূর্যোদয়। তাহা হইলে,

সংসারবিমুখ, আত্মকেন্দ্রিক, অন্ধকারময়, বিকৃত গৃহ-জীবন হইতে বিশ্বের অপরাধ আলো-বাতাস-পূর্ণ ও সৌন্দর্য-মাধুর্যময় সংসার-জীবনে সন্ন্যাসীর প্রবেশ—এই ভাবটা অনেকটা সংকেতের কৌশলে ব্যক্ত হইয়াছে।

কবির জীবনেও এইরকম সন্ন্যাসীর মতো একটা অস্বাভাবিক পর্ব আসিয়াছিল। সেটা ‘সঙ্ক্যাংসংগীত’-এর যুগে। কবি তখন ‘বস্ত্রহীন, ভিত্তিহীন, কল্পনালোকে’ বাস করিতেছিলেন, ‘অপরিণত মনের প্রদোষালোকে আবেগগুলা অদ্ভুত মূর্তি ধারণ করিয়া একটা নামহীন, পথহীন, অন্তহীন, অরণ্যের ছায়ায় ঘুরিয়া বেড়াইত।’ এই ‘অবরুদ্ধ অবস্থা’র কবিতাগুলি মোহিত সেন-সম্পাদিত রবীন্দ্র-গ্রন্থাবলীতে ‘হৃদয়-অরণ্য’ বিভাগে স্থান পাইয়াছে। কবির তখন ‘বাহিরের সঙ্গে যোগ ছিল না’, ‘নিজের হৃদয়ের মধ্যেই আবিষ্ট’ হইয়া ছিলেন। সেইটাই তাঁহার জীবনের অন্ধকার গৃহ। তারপর ‘প্রভাতসংগীত’-এর যুগে সেই গৃহ হইতে নিজস্ব নিষ্কাশিত হইলেন। প্রভাত-সংগীতের সেই কবিতাগুলিকে ঐ গ্রন্থাবলীতে ‘নিষ্কাশন’ নাম দেওয়া হইয়াছে। “কারণ তাহা হৃদয়ারণ্য হইতে বাহিরের বিশ্বে প্রথম আগমনের বার্তা। তার পরে স্বপ্ন-দৃষ্টি-আলোক-অন্ধকারে সংসারপথের যাত্রী এই হৃদয়টার সঙ্গে একে একে খণ্ডে খণ্ডে নানা সুরে নানা ছন্দে বিচিত্রভাবে বিশ্বের মিলন ঘটিয়াছে—।” সন্ন্যাসী গৃহারূপ হৃদয়-অরণ্য হইতে নিষ্কাশন করিয়া বিশ্বের দরবারে হাজির হইল। ‘সঙ্ক্যাংসংগীত’-এর গৃহার মধ্যে আবদ্ধ ‘নিবাসের স্বপ্নভঙ্গ’ হইল, ‘প্রভাতে’র ‘রবির কর’ সে-গৃহায় প্রবেশ করিল, তারপর ‘প্রভাত-উৎসব’—‘হৃদয় আজি মোর কেমনে গেল খুলি, জগৎ আসি সেথা করিছে কোলাকুলি’। কবির আত্মজীবন সন্ন্যাসীর জীবনে প্রতিবিম্বিত হইয়াছে। সে-কথা কবি নিজেই তাঁহার জীবনস্মৃতিতে বলিয়াছেন।

(পূর্বে উদ্ধৃত অংশ দ্রষ্টব্য)

(গ) ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর পূর্বে কবি নাট্যাকারে ‘বাস্তবিক-প্রতিভা’ লিখিয়াছিলেন, কিন্তু সেটা ‘সুরে নাটিকা’—‘গানের সুরে নাট্যের মালা’। কিন্তু এইটিতে গানের প্রাধান্য নাই, নাট্যই ইহার মুখ্য উদ্দেশ্য। ইহার প্রকৃতি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ নিজেই বলিয়াছেন,—

“এই আমার হাতের প্রথম নাটক যা গানের ছাঁচে ঢালা নয়। এই বইটি কাব্যে ও নাট্যে মিলিত। সন্ন্যাসীর যা অন্তরের কথা তা প্রকাশ হয়েছে কবিতায়। সে তার একলার কথা। এই আত্মকেন্দ্রিত বৈরাগীকে ঘিরে প্রাত্যহিক সংসার নানারূপে নানা কোলাহলে মুখরিত হয়ে উঠেছে। এই কলরবের বিশেষত্ব হচ্ছে তার অকিঞ্চিৎকরতা। এই বৈপরীত্যকে নাট্যিক বলা যাইতে পারে। এরই মাঝে মাঝে গানের রস এসে অনির্বচনীয়তার

আভাস দিয়েছে। শেষ কথাটা এই দাঁড়াল শূন্যতার মধ্যে নির্বিশেষের সন্ধান ব্যর্থ, বিশেষের মধ্যেই সেই অসীম প্রতিক্ষণে হয়েছে রূপ নিয়ে সার্থক, সেই-খানেই যে তাকে পায় সেই বথার্থ পায়।”

(রবীন্দ্ররচনাবলী, ১ম খণ্ড, কবির মন্তব্য)

এখন এই তত্ত্ব কিভাবে আখ্যানবস্তুর মধ্যে রসরূপ লাভ করিয়াছে, তাহাই দেখা যাক।

নিভৃত গুহায় সাধনা করিয়া সন্ন্যাসী ‘জ্ঞান-চিন্তানলে বিশ্ব ভস্ম’ করিয়াছে, তাহার বিশ্বাস—জগতের ‘মায়ার কুহক’ সে ভাঙিয়াছে। জগতের সৌন্দর্য-মাধুর্য আর তাহাকে আকৃষ্ট করিতে পারিবে না; স্নেহ প্রেম, দয়ার সে এখন বহু উর্ধ্বে। দিবস-রজনী সংগ্রাম করিয়া সে সংসারের আকর্ষণের উপর জয়লাভ করিয়াছে। এই সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়া সে আজ মহাদেবের মত প্রলয়ানন্দে উচ্ছ্বসিত। এখন সিদ্ধমনোরথ সন্ন্যাসী গুহা হইতে বাহির হইয়া ‘রাক্ষসী প্রকৃতির’ উপর তাহার বিজয়োল্লাস প্রকাশ করিবে :—

তোরি মরুভূমি মাঝে বেড়াব গাহিয়া
অপার আনন্দময় প্রতিশোধ গান।
দেখাব হৃদয় খুলে, কহিব তোমারে,
এই দেখ্ তোর রাজ্য মরুভূমি আজি,
তোর বারা দাস ছিল স্নেহ প্রেম দয়।
অশ্রুধারা পড়িয়া আছে তাদেব কঙ্কাল,
প্রলয়ের রাজধানী বসেছে হেথায়।

সেই সাধনার গর্বে ও আনন্দে রাজপথে বাহির হইয়া সন্ন্যাসী পৃথিবীকে করুণার চোখে দেখিতেছে—সব ক্ষুদ্র, অর্থহীন।

এই কি নগর! এই মহারাজধানী!
চারিদিকে ছোটো ছোটো গৃহগুহাগুলি,
আনাগোনা করিতেছে নর-পিপীলিকা।

সন্ন্যাসীর এই আত্মপ্রত্যয় ও সিদ্ধির আনন্দের প্রতিকূল শক্তির বীজ রোপিত হইল এক পিতৃমাতৃহীন নিরাশ্রয়, অস্পৃশ্য ‘হরিজন’-বালিকার দ্বারা। সংসারের পথে বাহির হইয়া ধর্মভ্রষ্ট, অনাচারী, অনার্য রঘুর কন্যার সঙ্গে তাহার দেখা। সকলেই এই স্নেহ কন্যাকে দূর দূর করিয়া তাড়াইয়া দিতেছে। সকলেই ভাবিতেছে, উহার সংস্পর্শে জাতি-ধর্ম যাইবে, দেহ-মন অশুচি হইবে। কিন্তু সন্ন্যাসী তাহাকে আশ্রয় দিল। সন্ন্যাসী স্নেহের বশে তাহাকে আশ্রয় দিল না,—দিল

তাহার জগৎ-ধ্বংসী সাধনার সিদ্ধির শক্তি দেখাইবার জন্ত। সংসারের জাতি, ধর্ম, আচার-বিচার সাধনাসিদ্ধ সন্ন্যাসীকে স্পর্শ করে না, সংসারের লোকের মতো সে সংসারাবদ্ধ জীব নয়, সংসারের ঘৃণা বা অনুরাগের সে বহু উর্ধ্বে—এই অহংকারেই সে বালিকাকে আশ্রয় দিল।

মুছ অশ্রুজল বৎসে, আমি যে সন্ন্যাসী।
নাইক কাহারো 'পরে ঘৃণা অনুরাগ।
যে আসে আহুক কাছে, যায় থাক্ দূরে
জেনো বৎসে মোর কাছে সকলি সমান।

কিন্তু বালিকার সামিধ্য স্নেহ-প্রেমজয়ী সন্ন্যাসীর হৃদয়ে ঈষৎ তরঙ্গ তুলিতেছে। ক্রমে হৃদয়ের আলোড়ন বাড়িতেছে এবং বালিকার প্রতি স্নেহ ও তাহার সাধন-সিদ্ধির অহংকারের সহিত দ্বন্দ্ব চলিতেছে।—

বালিকা—পিতা !

সন্ন্যাসী—আহা পিতা ব'লে কে ডাকিলি ওরে !

সহসা শুনিয়া যেন চমকি উঠিলু।...

সন্ন্যাসী—আহা শ্রান্তদেহে বালা ঘুমিয়ে প'ড়েছে !

ভুলে গেছে সংসারের অনাদর জালা।
যেন এই বালিকার ছোটো হাত ছুটি
হৃদয়ের অতি ধীরে করিছে বেষ্টন।
পালা, পালা, এই বেলা, পালা এই বেলা !
ঘুমিয়েছে, এই বেলা গুঠ রে সন্ন্যাসী !

আবার দম্ভ আসিয়া তাহার হৃদয়ের দুর্বলতাকে সরাইয়া দিতেছে,—

পলায়ন ! পলায়ন ! ছিছি পলায়ন !
অবহেলা করি আমি বিশ্বজগতেরে
বালিকা দেখিয়া শেষে পালাইতে হবে !
কখনো না, পালাব না, রহিব এমনি।
প্রকৃতি; এই কি তোরা মায়াফাঁদ যত !
এ উর্গাজালে তো শুধু পতঙ্গেরা পড়ে।

কিন্তু প্রকৃতির মায়াফাঁদ সন্ন্যাসী এড়াইতে পারে না।—

তবে থাক্, তবে তুই কাছে আর মোর,
দেখি তোরা অতি বৃহৎ স্পর্শ হৃকোমল।
আহা, তোরা স্পর্শ মোর ধ্যানের মতন,
সীমা হতে নিয়ে যায় অসীমের ধারে।

আবার মনে প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়,—

একি মায়া ? একি স্বপ্ন ? একি মোহ মোর,—
জগৎ কি মায়া ক'রে ছায়া হ'য়ে গিয়ে
করিছে প্রাণের কাছে অনন্তের ভান ?

চলে আত্মসমালোচনা,—

একি স্নেহ ? আমি কিরে স্নেহ করি এরে ?
না না ! স্নেহ কোথা মোর ! কোথা ঘেব ঘৃণা !
কাছে যদি আসে কেহ তাড়াব না তারে,
দূরে যদি থাকে কেহ ডাকিব না কাছে ।

মনকে সে প্রবোধ দেয় যে, সে স্নেহ-মায়া-মোহের অতীত,—

বালিকা কি মনে করে স্নেহ করি ওরে ?
হায় হায় এ কী ভ্রম ! জানে না সরলা
নিঃকলঙ্ক এ হৃদয় স্নেহ-রেখাহীন ।
তাই মনে করে যদি স্থখে থাকে, থাক্ ।
মোহ নিয়ে ভ্রম নিয়ে বেঁচে থাকে এরা ।

কিন্তু আত্মপ্রবোধ সত্ত্বেও তাহার সন্দেহ হইতেছে, সে রাক্ষসী প্রকৃতির বন্ধনে
বাঁধা পড়িয়াছে । ধীরে, ধীরে এই মোহের আবরণে যে তাহার দেহমন আচ্ছন্ন
হইয়া আনিতেছে, তাহা সে বুঝিতে পারিতেছে,—

একি রে মদিরা আমি করিতেছি পান ।
একি মধু-অচেতনা পশিছে হৃদয়ে !
একি রে স্বপন-ঘোরে ছাইছে নয়ন !
আবেশে পরাণে আসে গোখুলি ঘনায় ।
পড়িছে জ্ঞানের চোখে মেঘ আবরণ ।
ধীরে ধীরে মোহময় সরণের ছায়া
কেন রে আমারে ঘেন আচ্ছন্ন করিছে ।

ক্রমে বালিকার প্রতি স্নেহের মধ্য দিয়া সন্ন্যাসী জগতের সৌন্দর্যের দিকে
আকৃষ্ট হইতেছে—প্রকৃতির মায়া তাহার কাছে মধুর বলিয়া প্রতিভাত হইতেছে ।

সহসা পড়িল চোখে একি মায়াঘোর,
জগতেরে কেন আজ মনোহর হেরি ।

পরক্ষণেই তাহার লুপ্ত সন্ধিৎ ফিরাইয়া আনিয়া সে মনে দৃঢ় বিশ্বাস আনিতেছে

যে, সে সংসারের অসার সৌন্দর্যের আকর্ষণের বহু উল্লেখ। সে রাজার মতো শ্রেষ্ঠত্ব ও গৌরব লইয়া সিংহাসনে বসিয়া কৌতুক দেখিতেছে, আর তাহার দাসী, নটী প্রকৃতি নৃত্য করিতেছে।—

হেথায় বসি না কেন রাজার মতন,
জগতের রক্তভূমি সম্মুখে আমার !
আমি আলি প্রভু তোর, তুই, দাসী মোর,
মায়াবিনী দেখা তোর মায়া-অভিনয়,
দেখা তোর অগতের মহা ইল্লজাল ।
খেলা কর সম্মুখেতে চন্দ্র স্বর্ঘ নিয়ে,
নীলাকাশ রাজছত্র ধরু মোর শিরে,
সমস্ত জগৎ দিয়ে করু মোরে পূজা ।

কিন্তু মনকে নানা প্রবোধ দিয়া এবং নিজের দুর্বলতাকে জয় করিবার জন্ত প্রাণপণে যুদ্ধ করিয়াও প্রকৃতির হাতে সে ধীরে ধীরে পরাজয় স্বীকার করিতেছে। বালিকাই সংসার-সৌন্দর্যের বার্তাবাহিকা, বালিকাই তাহাকে জগতের সৌন্দর্য-মাধুর্যের উৎসব-ক্ষেত্রে লইয়া পৌছিয়া দিতেছে। তাই সন্ন্যাসী বালিকাকে বলিতেছে,—

সংসারের পরপারে ছিলেম যে আমি,
সহসা জগৎ হতে কে তোরে পাঠালে ?
দেখা হতে সাথে করে কেন নিয়ে এলি
দিবালোক, পুষ্পগন্ধ, স্নিগ্ধ-সমীরণ ।
কিবা তোর স্বধাকঠ, স্নেহমাখা স্বর ।
মরি কী অমিয়াময়ী লাভ্যপ্রতিমা ।
সরলতাময় তোর মুখখানি দেখে
জগতের "পরে" মোর হতেছে বিশ্বাস ।
তুই কিরে মিথ্যা মায়া হৃদগুণের ভ্রম !
জগতের গাছে তুই ফুটেছিলি ফুল,
জগৎ কি তোরি মতো এত সত্য হবে !
চল বাছা গুহা হতে বাহিরেতে যাই ।
সমুদ্রের এপারে রয়েছে জগৎ,
সমুদ্রের পরপারে আমি বসে আছি,
মাঝেতে রহিলি তুই সোনার তরঙ্গী—
জগৎ-অতীত এই পারাবার হতে
মাঝে মাঝে নিয়ে যাবি জগতের কুলে ।

এখনো সন্ন্যাসী মনে করিতেছে, প্রকৃতির হাতে একেবারে সে আত্মসমর্পণ করে নাই। এখনো সে নির্লিপ্তই থাকিবে, তবে মাঝে মাঝে জগতের সৌন্দর্য-মাধুর্য আশ্বাদন করিবে কেবল বালিকার সাহায্যে, বালিকার সোনার তরীতে উঠিয়া মাঝে মাঝে সে সংসারের তীরে নামিয়া মায়াবিনী প্রকৃতির বিচিত্র রূপসজ্জা দেখিবে। সংসারের উপর সন্ন্যাসীর যে-আসক্তি তাহা বালিকার মাধ্যমে, বালিকার নিমিত্ত, প্রত্যক্ষভাবে কোনো আসক্তি তাহার নাই।

কিন্তু বালিকাকে ভালোবাসিয়াই সে জগৎকে ভালোবাসিয়া ফেলিল—জগতের স্বরূপ বুঝিতে পারিল। বালিকার সোনার তরঙ্গী তাহাকে সংসারের ঘাটে নামাইয়া দিল। আর সে যেন ফিরিতে পারিবে না। অসীমের ধ্যানপীঠ গুহার বাহিরে আসিতেই সংসারের সত্য-স্বরূপটি তাহার চোখে পড়িল,—

এ জগৎ মিথ্যা নয়, বৃষ্টি সত্য হবে,
মিথ্যা হয়ে প্রকাশিছে আমাদের চোখে।
অসীম হতেছে ব্যস্ত সীমারূপ ধরি।
যাহা কিছু ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অনন্ত সকলি,
বালুকার কণা সেও অসীম অপার,
তারি মধ্যে বাঁধা আছে অনন্ত আকাশ—
কে আছে, কে পারে তারে আয়ত্ত করিতে ?
বড়ো ছোটো কিছু নাই সকলি মহৎ।
আঁখি মুদে জগতের বাহিরে কেলিয়া
অসীমের অবেষণে কোথা গিয়েছিলু !
সীমা তো কোথাও নাই—সীমা সে তো ভ্রম।
ভালো করে পড়িব এ জগতের লেখা
শুধু এ অক্ষর দেখে করিব না ঘৃণা।

তবুও সন্ন্যাসীর অন্তর্দ্বন্দ্ব মিটে নাই, প্রকৃতির মায়া কাটাইবার জন্য সে নিজের সঙ্গে প্রাণপণে যুদ্ধ করিতেছে। বালিকার প্রীতি, স্নেহ তাঁহাকে সবলে সংসারের দিকে আকর্ষণ করিতেছে, তাই সন্ন্যাসী গুহা ছাড়িয়া পথ দিয়া ছুটিয়া পলাইতেছে।—

কে ও আসে অশ্রুনেত্রে শূন্য গুহা মাঝে,
কে ওরে পশ্চাতে ডাকে পিতা পিতা ব'লে।—
ছিঁড়ে কেলু—ভেঙে কেলু চরণের বাধা—
হেথা হতে চল ছুটে আর দেয়ি নয়।

কিন্তু বালিকা তাহাকে ছাড়ে নাই, তাহার পিছনে পিছনে ছুটিয়াছে,—

বালিকা—পিতা, পিতা, কোথা তুমি, পিতা।

সন্ন্যাসী—(চমকিয়া) কে রে তুই

চিনিনে চিনিনে তোরে, কোথা হতে এলি।

বালিকা—আমি পিতা, চাও পিতা, দেখ পিতা, আমি।

সন্ন্যাসী—চিনিনে চিনিনে তোরে, কিরে যা, কিরে যা।

আমি কারো কেহ নই আমি যে স্বাধীন।

বালিকা—(পায়ে পড়িয়া) আমারে যেয়ো না ফেলে, আমি নিরাশ্রয়—

শুধায়ে শুধায়ে সব, তোমারে খুঁজিয়া

বহুদূর হতে পিতা, এসেছি যে আমি ;

সন্ন্যাসী—(সহসা ফিরিয়া আসিয়া, বৃকে টানিয়া)

আয় বাছা, বৃকে আয়, চান অশ্রুধারা,

ভেঙে বাক্ এ পাবাণ তোর অশ্রুস্রোতে,

আর তোরে ফেলে আমি যাব না বালিকা,

তোরে নিয়ে যাব আমি নূতন জগতে।

পদাঘাতে ভেঙেছিহু জগৎ আমার—

ছোট এ বালিকা এর ছোট ছুটি হাতে

আবার ভাঙা জগৎ গড়িয়া তুলিল।

বালিকাকে সঙ্গে লইয়া আসিয়া আবার সন্ন্যাসীর মনে দারুণ প্রতিক্রিয়া,—

রাক্ষসী, পিশাচী, ওরে তুই মায়াবিনী—

দূর হ, এখনি তুই যারে দূর হ'য়ে।

এত বিব ছিল তোর ওইটুকু মাঝে

অনন্ত জীবন মোর ধ্বংস ক'রে দিলি।

ওরে তোরে চিনিয়াছি—আজ চিনিয়াছি

প্রকৃতির গুপ্তচর তুই রে রাক্ষসী,

গলায় বাধিয়া দিলি লোহার শৃঙ্খল।

আবার মুহূর্ত্তা বালিকাকে ফেলিয়া গুহামুখ হইতে সন্ন্যাসীর অরণ্যে পলায়ন।
কিন্তু অরণ্যে ঝড়বৃষ্টির গর্জনের মধ্যে বালিকার ক্ষীণ কাতর কণ্ঠধ্বনি তাহার কানে
আসিতে লাগিল। এইবার তাহার অন্তর্জীবনে চরম পরিবর্তন—সন্ন্যাসত্ব
ত্যাগ।—

যাক্, রসাতলে যাক্ সন্ন্যাসীর ব্রত।

(ছুড়িয়া ফেলিয়া) দূর কর, ভেঙে ফেল দণ্ড কমণ্ডলু।

আজ হতে আমি আর নহি রে সন্ন্যাসী।

পাষণ সংকল্পভার দিয়ে বিসর্জন

আনন্দে নিঃবাস কৈলে বাঁচি একবার।

এখনই সংসারের প্রকৃত তাৎপর্য, সীমা-অসীমের সম্বন্ধের সত্যকার স্বরূপ তাহার কাছে প্রতিভাত হইল।—

হে বিশ্ব, হে মহাতরী চলেছ কোথায়,
আমারে তুলিয়া লও তোমার আশ্রয়ে—
একা আমি সঁতারিয়া পারিব না যেতে।
কোটি কোটি যাত্রী ওই যেতেছে চলিয়া—
আমিও চলিতে চাই উহাদের সাথে—...
জগৎ তোমারে ছেড়ে পারিনে যে যেতে
মহা আকর্ষণে সব বঁধা আছি ঝোরা।...
কী করেছি, কী বলেছি, সব গেছি ভুলে,—
বিস্মৃত হৃৎস্পন্দ শুধু চেপে আছে প্রাণে—
একখানি মুখ শুধু পড়িতেছে মনে,
হুটি আঁখি চেয়ে আছে করুণ বিস্ময়ে।

বালিকাকে ভালবাসা যখনই সন্ন্যাসীর পরিপূর্ণ ও যথার্থ হইল, তখনই জগতের আনন্দময় মূর্তি তাহার চোখে ভাসিয়া উঠিল,—

জগতের মুখে আজি একি হাস্য হেরি !
আনন্দ-তরঙ্গ নাচে চন্দ্রসুধ ঘেরি।
আনন্দ-হিলোল কাঁপে লতায় পাতায়,
আনন্দ উচ্ছ্বসি উঠে পাখীর গলায়,
আনন্দ কুটিরা পড়ে কুহমে কুহমে।

রবীন্দ্রনাথের ভাষায়—এখন ‘প্রেমের মেতুতে’ হুই পক্ষের ভেদ ঘুচিল, ‘গৃহীর সন্ধে সন্ন্যাসীর’ মিলন হইল, ‘সীমার তুচ্ছতা ও অসীমের শূন্যতা’ মিলাইয়া গেল। তারপর বিগতমোহ সন্ন্যাসী একেবারে তাহার স্নেহপাত্রীর উদ্দেশে ছুটিল। কিন্তু বালিকার মৃতদেহ গুহামুখে পড়িয়া আছে।—

বাছা—বাছা—কোথা গেলি। কী করিলি রে—
হায় হায়—একি নিদারুণ প্রতিশোধ।

সংসার ত্যাগ করিয়া সন্ন্যাসী প্রকৃতির উপর প্রতিশোধ লইয়াছিল, এবার তাহাকে সংসারে ফিরাইয়া আনিয়া প্রকৃতি প্রতিশোধ গ্রহণ করিল। সত্য কঠোর মূর্তিতেই আমাদের কাছে জাগ্রত করে। প্রচণ্ড আঘাতের মধ্য দিয়াই জীবনের

চরম সত্য-উপলব্ধি হয়। তাই ভালোবাসার ধনকে হারাইয়া সন্ন্যাসী স্নেহ-প্রেমকে উপেক্ষা করিবার কঠোর শাস্তি পাইল এবং সারাজীবন অহুতাপের আওনে তাহার ভুলের প্রায়শ্চিত্ত করিতে লাগিল।

জ্ঞানযোগী-সুলভ তুরীয় অবস্থা হইতে বালিকার সংস্পর্শে চিত্তের নানা দ্বন্দ্বের মধ্য দিয়া ধীরে ধীরে অগ্রসর হইয়া সন্ন্যাসী অবশেষে সীমা-অসীম-তত্ত্বের শেষ সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছে,—এদিক দিয়া তবুটি মোটামুটি হৃদয় ও বুদ্ধি-গ্রাহ্য হইয়াছে। সন্ন্যাসী-চরিত্রটি তত্ত্বের বাহন হিসাবে ভালই ফুটিয়াছে; মনস্তত্ত্বের ঘাত-প্রতিঘাতও বেশ সূক্ষ্মভাবে দেখানো হইয়াছে। প্রথম যুগের অপরিণত রচনা হিসাবে বিচার করিলে সন্ন্যাসী-চরিত্রকে অসার্থক বলা যায় না। সন্ন্যাসীর দ্বন্দ্বের প্রতিপক্ষ রঘু-দুহিতা অত্যন্ত ক্ষীণ ছায়াবোধমাত্র। পথের লোকজন—যাহাদিগকে রবীন্দ্রনাথ “আপনার ঘরগড়া প্রাত্যহিক তুচ্ছতার মধ্যে অচেতনভাবে দিন কাটাইয়া দিতেছে” বলিয়াছেন, তাহাদের রেখাচিত্র অধিকাংশ স্থলেই সার্থক হইয়াছে। সন্ন্যাসীর মনে প্রতিক্রিয়া-সৃষ্টির উপযোগী করিয়াই তাহাদের প্রবর্তন করা হইয়াছে।

শারদোৎসব

(১৩১৫)

‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-রচনার চব্বিশ বৎসর পরে কবি ‘শারদোৎসব’ রচনা করেন। যে তব্ববীজের অঙ্কুর ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’-এর সংকীর্ণ, অকর্ষিত ক্ষেত্রে গজাইয়াছিল, তাহা ইতিমধ্যে বহুশাখা-প্রশাখা-বিশিষ্ট বৃহৎ বৃক্ষে পরিণত হইয়াছে। কবি তাঁহার কাব্যে অসীমের সীমা রচনা করিয়া চলিয়াছেন—তাঁহার মানসী প্রতিমাগুলি নানা রূপ ধরিয়া তাঁহার সাহিত্যক্ষেত্রে বিচরণ করিতেছে। অসীম—প্রকৃতির মধ্যে, মানুষের মধ্যে সীমারূপ ধরিয়াছে, আর স্বয়ং কবির চিত্তে নিজেকে প্রতিফলিত করিয়াছে। তাই কবির কাব্যসাধনা চলিয়াছে ত্রিবারায়—প্রকৃতির সহিত, মানুষের সহিত, আর ভগবানের সহিত। অসীমের আনন্দ-রূপই এই সৃষ্টি। অসীমের এই আনন্দরূপের—এই সৃষ্টির নৌন্দর্য কবি ব্যক্ত করিয়াছেন তাঁহার কাব্যে নানাভাবে। পরমসত্যের আনন্দময় প্রকাশই তাঁহার কাব্যের মূলভিত্তি। মানব ও প্রকৃতির নৌন্দর্য ও রহস্যের রূপদানের বৈশিষ্ট্যপূর্ণ প্রথম পর্যায় শেষ হইয়াছে ‘ক্ষণিকা’তে। তারপর কবির ব্যক্তিজীবনের সহিত অসীমের লীলার সের বৈচিত্র্যও ‘খেয়া’র রূপলাভ করিয়াছে। ‘শারদোৎসব’-এর পূর্বে আসিয়া কবির কাব্যসাধনা একটা স্থির, স্ফূট ভিত্তির উপর স্থাপিত হইয়াছে। মন হইয়াছে

পরিণত, রচনা-শৈলী পরিপক। তাই ‘শারদোৎসব’-এর মধ্যে যে কবি-মানসের প্রকাশ হইয়াছে, তাহাতে পরিণত রবীন্দ্র-কবি-মানসের সমস্ত বৈশিষ্ট্যই পূর্ণমাত্রায় বর্তমান। যে-ভাবসত্য তাঁহার কাব্য-রচনার মূলে সক্রিয়, যে তত্ত্বোপলব্ধির রূপ তাঁহার বিরাট সাহিত্যসৃষ্টির মধ্যে প্রকটিত, তাহাদেরি একটা প্রকাশ লক্ষ্য করা যায় ইহার মধ্যে।

প্রথমে প্রকৃতি ও মানুষের সম্বন্ধ ও মানুষের উপর প্রকৃতির প্রভাব এবং উভয়ের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের ধারণা কি, তাহাই সংক্ষেপে আলোচনা করা যাক :

(১) প্রকৃতির সহিত মানুষের সম্বন্ধ অচ্ছেদ্য এবং উভয়ে একই সত্যে বিধৃত। উভয়েই এক অখণ্ড, চিরন্তন সত্তার প্রকাশরূপ। এক বিরাট প্রাণের লীলায় উভয়েই তরঙ্গিত। ‘যদিদং কিঞ্চ জগৎ সর্বং প্রাণ এজতি নিঃসৃতম্’। মানুষের মতো প্রকৃতিরও একটা স্বতন্ত্র সত্তা আছে—প্রাণ আছে।

(২) প্রকৃতির প্রাণের সহিত মানবপ্রাণের একাত্মতা বুঝিলে এক বিশ্বব্যাপী প্রাণের সহিত মানুষের সম্বন্ধ সহজেই অল্পভূত হয়। মানুষ আপনাকে বিশ্বচরাচরে ব্যাপ্ত করিয়া দিয়া আত্মোপলব্ধি করিতে পারে। প্রকৃতির মধ্যে প্রাণের স্রোত অনাবিল, মুক্ত, স্বচ্ছ; মানুষের মধ্যে সেই স্রোত নানাসংস্কার, স্বার্থ-লোভ, অভ্যাসের জড়তায় শৈবাল-সমাচ্ছন্ন; প্রকৃতির প্রাণের সহিত মানুষের প্রাণ যুক্ত করিতে পারিলে সে সংসারের আবর্জনা-মলিন, শৈবাল-রুদ্ধ অবস্থা হইতে মুক্ত হইয়া নিজে স্বচ্ছ, সরল, নির্মল প্রাণধারাকে উপলব্ধি করিতে পারে। তাই প্রকৃতির সহিত যোগ মানুষের স্বরূপ-উপলব্ধির প্রধান সহায়। প্রকৃতি প্রত্যাহের জীর্ণ আবরণ ঘুচাইয়া মানুষকে বৃহত্তর ক্ষেত্রে মুক্তি দেয়, সৃষ্টির মূলে যে-আনন্দ, তাহার আনন্দ দান করে।

(৩) ভারতীয় সভ্যতা-বিকাশের ইতিহাসে দেখা যায়, প্রাচীন ভারতীয়েরা প্রকৃতির সহিত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধের তাৎপর্য উপলব্ধি করিতেন। তপোবনই ছিল এই সম্বন্ধের প্রতীক। অরণ্যভূমিতে প্রকৃতির যে-প্রাণের লীলা ঋতুতে ঋতুতে এবং নানা সময়ে বর্ণ, গন্ধ ও গানের অপরূপ বৈচিত্র্যের মধ্যে আত্মপ্রকাশ করিতে থাকে, তাহার মধ্যে বসিয়া তপোবনবাসীরা ধ্যাননিবিষ্ট চিত্তে বিশ্বব্যাপী বিরাট প্রাণের সঙ্গে নিজেদের প্রাণের যোগ ও একটা আনন্দঘন, রহস্যময় ঐক্য উপলব্ধি করিতেন। রবীন্দ্রনাথের নিজের ভাষায়—

“এই বন তাঁদের ছায়া দিয়েছে, ফলফুল দিয়েছে, কুশ-সমিৎ জুগিয়েছে, তাঁদের প্রতিদিনের সমস্ত কর্ম, অবকাশ ও প্রয়োজনের সঙ্গে এই বনের আদানপ্রদানের

জীবনময় সম্বন্ধ ছিল। এই উপায়েই নিজের জীবনকে তাঁরা চারিদিকের একটি বড়ো জীবনের সঙ্গে যুক্ত করে জানতে পেরেছিলেন। চতুর্দিককে তাঁরা শূন্য ব'লে, নির্জীব ব'লে, পৃথক ব'লে জানতেন না। বিশ্বপ্রকৃতির ভিতর দিয়ে আলোক, বাতাস, অন্নজল প্রভৃতি যে-সমস্ত দান তাঁরা গ্রহণ করেছিলেন, সেই দানগুলি যে মাটির নয়, গাছের নয়, শূন্য আকাশের নয়, একটি চেতনাময়, অনন্ত আনন্দের মধ্যেই তার মূল প্রস্রবণ—এইটি তাঁরা একটি অল্পভবের দ্বারা জানতে পেরেছিলেন; সেইজন্তেই নিখাস, আলো, অন্নজল সমস্তই তাঁরা শ্রদ্ধার সঙ্গে ভক্তির সঙ্গে গ্রহণ করেছিলেন। এইজন্তেই নিখিলচরাচরকে নিজের প্রাণের দ্বারা, চেতনার দ্বারা, হৃদয়ের দ্বারা, বোধের দ্বারা নিজের আত্মার সঙ্গে আত্মীয়রূপে এক করে পাওয়াই ভারতবর্ষের পাওয়া।.....বন ভারতবর্ষের চিত্তকে নিজের নিভৃত ছায়ার মধ্যে, নিগূঢ় প্রাণের মধ্যে পালন করেছে। ভারতবর্ষে যে দুই বড়ো বড়ো প্রাচীন যুগ চলে গেছে, বৈদিকযুগ ও বৌদ্ধযুগ, সে দুই যুগকে বনই ধাত্রীরূপে ধারণ করেছে। কেবল বৈদিক ঋষিরা নন, ভগবান বুদ্ধও কত আশ্রয়, কত বেণুবনে তাঁর উপদেশ বর্ষণ করেছেন; রাজপ্রাসাদে তাঁর স্থান কুলায়নি, বনই তাঁকে বৃকে করে নিয়েছিল।..... ভারতবর্ষের পুরাণকথায় যা-কিছু মহৎ, আশ্চর্য, পবিত্র, যা-কিছু শ্রেষ্ঠ এবং পূজ্য, সমস্ত সেই প্রাচীন তপোবনস্বত্তির সঙ্গে জড়িত।.....মানব-ইতিহাসে এইটেই হচ্ছে ভারতবর্ষের বিশেষত্ব।” (তপোবন, শিক্ষা)

পরবর্তী যুগে ভারতে নগর-নগরী স্থাপিত হইলেও এই তপোবন-আদর্শের প্রভাব হ্রাস পায় নাই। রাজা-মহারাজার তপস্বীদের আপনাদের পূর্বপুরুষ বলিয়া জ্ঞান করিতেন এবং তাঁহাদের মহর্ষে গৌরব বোধ করিতেন। রবীন্দ্রনাথের মতে প্রাচীন সাহিত্যে এই তপোবন-আদর্শ, মানুষ্যের সহিত বিশ্বপ্রকৃতির এই সন্মিলন বিশেষভাবে পরিস্ফুট হইয়াছে। কালিদাসের কালে তপোবন-যুগ চলিয়া গেলেও তপোবন ভারতীয়দের হৃদয় জুড়িয়া আছে। কালিদাসের ‘রঘুবংশ’, ‘কুমারসম্ভব’, প্রভৃতি কাব্যে এবং ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলা’ নাটকে এই তপোবন-প্রভাব—প্রকৃতির সহিত—তরুলতাপশুপক্ষীর সহিত মানুষ্যের মিলনের পূর্ণতার চিত্র বিশেষভাবে অঙ্কিত হইয়াছে। ‘উত্তররামচরিত’, ‘কাদম্বরী’তেও ইহার প্রভাব আছে।—

“মানুষ্যের সঙ্গে বিশ্বপ্রকৃতির সন্মিলনই আমাদের দেশের সমস্ত প্রসিদ্ধ কাব্যের মধ্যে পরিস্ফুট।...এই প্রকৃতি মানুষ্যের সমস্ত সুখ-দুঃখের মধ্যে যে অনন্তের স্রুতি মিলিয়ে রাখছে, সেই স্রুতি আমাদের দেশের প্রাচীন কবিরা সর্বদাই তাঁদের কাব্যের মধ্যে বাজিয়ে রেখেছেন।” (তপোবন, শিক্ষা)

(৪) এই তপোবন-আদর্শই রবীন্দ্রনাথের শিক্ষার আদর্শের ভিত্তি।—

“কেবল ইন্দ্রিয়ের শিক্ষা নয়, কেবল জ্ঞানের শিক্ষা নয়, বোধের শিক্ষাকে আমাদের বিদ্যালয়ে প্রধান স্থান দিতে হবে। অর্থাৎ কেবল কারখানার দক্ষতা-শিক্ষা নয়, স্কুল-কলেজে পরীক্ষার পাশ করা নয়, আমাদের যথার্থ শিক্ষা তপোবনে—প্রকৃতির সঙ্গে মিলিত হয়ে তপস্তার দ্বারা পবিত্র হয়ে।...বোধের তপস্তার বাধা হচ্ছে রিপূর বাধা। প্রবৃত্তি অসংযত হয়ে উঠলে চিন্তের সাম্য থাকে না, স্মরণও বোধ বিকৃত হয়ে যায়।...এইজগতে ব্রহ্মচর্যের সংঘমের দ্বারা বোধশক্তিকে বাধামুক্ত করবার শিক্ষা দেওয়া আবশ্যিক—ভোগবিলাসের আকর্ষণ থেকে অভ্যাসকে মুক্তি দিতে হয়, যে-সমস্ত সাময়িক উত্তেজনা লোকের চিত্তকে ক্ষুদ্র এবং বিচার-বুদ্ধিকে সামঞ্জস্যভ্রষ্ট করে দেয়, তার ধাক্কা থেকে বাঁচিয়ে বুদ্ধিকে সরল করে বাড়তে দিতে হয়।...আমরা যখন বিশেষভাবে জাতীয় বিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা করবার জন্তে সম্প্রতি জাগ্রত হয়ে উঠেছি, তখন ভারতবর্ষের বিদ্যালয় যেমনটি হওয়া উচিত, তার একটিমাত্র আদর্শ দেশের নানা চাঞ্চল্য, নানা বিরুদ্ধভাবের আন্দোলনের উদ্বেগে ওঠা দরকার হয়েছে। গ্রামশালা বিদ্যালয় শিক্ষা বলতে যুরোপ যা বোঝে আমরা যদি তাই বুঝি, তবে তা নিতান্তই বোঝার ভুল হবে। আমাদের দেশের কতকগুলি বিশেষ সংস্কার, আমাদের জাতের কতকগুলি লোকাচার, এইগুলির দ্বারা সীমাবদ্ধ করে আমাদের স্বাভাবিক্যের অভিমানকে অত্যাশ্রয় করে তোলবার উপায়কে আমি কোনমতে গ্রামশালা শিক্ষা বলে গণ্য করতে পারিনে। জাতীয়তাকে আমরা পরম পদার্থ বলে পূজা করিনে এইটেই হচ্ছে আমাদের জাতীয়তা—ভূমিবৎ স্থখং, নাগ্নে স্থখমস্তি, ভূমাত্তেব বিজিজ্ঞাসিতব্যঃ এইটেই হচ্ছে আমাদের জাতীয়তার মন্ত্র। প্রাচীন ভারতের তপোবনে যে মহাসাধনার বনস্পতি একদিন মাথা তুলে উঠেছিল এবং সর্বত্র তার শাখাপ্রশাখা বিস্তার করে সমাজের নানা দিককে অধিকার করে নিয়েছিল, সেই ছিল আমাদের গ্রামশালা সাধনা।” (ঐ)

এই আদর্শই শান্তিনিকেতন ব্রহ্মচর্যাশ্রমে রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে এবং এই আদর্শ ও ভাব-সত্যই বিশ্বভারতী-প্রতিষ্ঠার মূলে।

“যে সত্যে ভারতবর্ষ আপনাকে আপনি নিশ্চিতভাবে লাভ করতে পারে... সে সত্য প্রধানত বর্ণিবৃত্তি নয়, স্বরাজ্য নয়, স্বাদেশিকতা নয়, সে সত্য বিশ্বজাগতিকতা। সেই সত্য ভারতবর্ষের তপোবনে সাধিত হয়েছে, উপনিষদে উচ্চারিত হয়েছে, গীতায় ব্যাখ্যাত হয়েছে, বুদ্ধদেব সেই সত্যকে পৃথিবীতে

- সর্বমানবে নিত্য-ব্যবহারে সফল করে তোলবার জন্তে তপস্বী করেছেন এবং কালক্রমে নানা দুর্গতি ও বিকৃতির মধ্যেও কবীর, নানক প্রভৃতি ভারতবর্ষের পরবর্তী মহাপুরুষগণ সেই সত্যকেই প্রকাশ করে গেছেন।”

তপোবনে যেমন মানুষ বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে আত্মার মিলন অল্পভব করিয়াছে, তেমনি বিশ্বমানবের সঙ্গেও তাহার যোগ অল্পভব করাতে তাহার আত্মোপলব্ধির চরম পূর্ণতা হইয়াছে। তাই শান্তিনিকেতনের আশ্রম-বিদ্যালয়-প্রতিষ্ঠার পরে বিশ্বভারতীর পরিকল্পনায় মানুষের সর্বাঙ্গীণ বিকাশের পূর্ণ পরিণতি।—

“শান্তিনিকেতন বিদ্যালয়কে বিশ্বের সঙ্গে ভারতের যোগের সূত্র করে তুলতে হবে—ঐখানে সর্বজাতিক মনুষ্য চর্চার কেন্দ্র স্থাপন করতে হবে—স্বাজাতিক সংকীর্ণতার যুগ শেষ হয়ে আসচে—ভবিষ্যতের জন্তে যে বিশ্বজাতিক মহামিলন-যজ্ঞের প্রতিষ্ঠা হচ্ছে তার প্রথম আয়োজন ঐ বোলপুরের প্রান্তরেই হবে।” (চিঠিপত্র, ২য়, পৃঃ ৫৫-৫৬)

(৫) বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে মানবপ্রকৃতির মিলন না হইলে বিশ্বপ্রাণের সহিত মানবের গভীর সম্বন্ধ উপলব্ধি করা যায় না। নব নব ঋতুর আবির্ভাবে প্রকৃতির যে রূপবৈচিত্র্য ঘটে, যে-নানা রসের উৎস খুলিয়া যায়, মানুষ সেই ঋতু-উৎসবগুলিকে মনে-প্রাণে গ্রহণ করিয়া সেই রূপ ও রসে নিমজ্জিত হইবে। তাহার পরিপূর্ণতা-উপলব্ধির পক্ষে ইহা অপরিহার্য। এই মিলনে মানুষের দেহ-মন অপূর্ব শক্তি লাভ করে এবং নূতন চেতনায় জাগ্রত হইয়া বিরাটের সহিত মিলন অল্পভব করে। প্রকৃতির সহিত একাত্মতায় কবি ‘মহামুক্তি’ অল্পভব করিয়াছেন। এই একাত্মতার সার্থকতা ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কবি বলিয়াছেন—

“ঐ গাছগুলো বিশ্ববাউলের একতারা, ওদের মজ্জায় মজ্জায় সুরের কাঁপন, ওদের ডালে ডালে পাতায় পাতায় একতালা ছন্দের নাচন। যদি নিস্তব্ধ হয়ে প্রাণ দিয়ে শুনি তা’হলে অন্তরের মধ্যে মুক্তির বাণী এসে লাগে। মুক্তি সেই বিরাট প্রাণসমুদ্রের কূলে, যে সমুদ্রের উপরের তলায় স্তম্ভের লীলা রঙে রঙে তরঙ্গিত, আর গভীর তলে শান্তম্ শিবম্ অদ্বৈতম্। সেই স্তম্ভের লীলায় লালসা নেই, আবেশ নেই, জড়তা নেই, কেবল পরমা শক্তির নিঃশেষ আনন্দের আন্দোলন। “এতশৈবানন্দস্য মাত্মনি” দেখি ফুলে ফুলে পল্লবে; তাতেই মুক্তির স্বাদ পাই, বিশ্বব্যাপী প্রাণের সঙ্গে প্রাণের নির্মল অবাধ মিলনের বাণী শুনি।

...গাছের মধ্যে প্রাণের বিগুহ স্বর...বুদ্ধদেব যে বোধিজ্ঞানের তলায় মুক্তিভব পেয়েছিলেন, তাঁর বাণীর সঙ্গে সঙ্গে সেই বোধিজ্ঞানের বাণীও শুনি যেন,—হুইএ মিশে আছে। আরণ্যক ঋষি শুনতে পেয়েছিলেন গাছের বাণী,—“বৃক্ষ ইব স্তকো দিবতিষ্ঠত্যেবঃ।” শুনেছিলেন “যদিদং কিঞ্চ সর্বং প্রাণ এজতি নিঃসৃতং।” তাঁরা গাছে গাছে চিরযুগের এই প্রশ্নটি পেয়েছিলেন, “কেন প্রাণঃ প্রথমঃ প্রৈতিযুক্তঃ”—প্রথম-প্রাণ তার বেগ নিয়ে কোথা থেকে এসেছে এই বিবেচনা? সেই প্রৈতি, সেই বেগ থামতে চায় না, রূপের ঝরনা অহরহ ঝরতে লাগলো, তার কত রেখা, কত ভঙ্গী, কত ভাষা, কত বেদনা! সেই প্রথম প্রাণ-প্রৈতির নবনবোন্মেষশালিনী সৃষ্টির চিরপ্রবাহকে নিজের মধ্যে গভীরভাবে বিগুহভাবে অনুভব করার মহামুক্তি আর কোথায় আছে?”

(ভূমিকা, বনবাণী)

ইহাই মোটামুটি মানুষের সঙ্গে প্রকৃতির সম্বন্ধ, ও মানবের উপর প্রকৃতির প্রভাব সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণা। অবশ্য ব্যক্তিগত অনুভূতির দিক দিয়া তিনি আরো অনেক অগ্রসর হইয়াছেন। সৃষ্টির আদিম যুগ হইতে বিশ্বপ্রকৃতির জল-স্থল-আকাশ-বাতাসের সহিত তিনি নিবিড়ভাবে একাত্ম হইয়াছিলেন, এই মানবপর্ষায়ে উন্নীত হইয়াও সেই স্মৃতি ক্ষণে ক্ষণে তাঁহার চিত্তে উদ্ভিত হয়—এই ভাব তাঁহার কাব্যে বহু স্থানে ব্যক্ত হইয়াছে। তাঁহার প্রকৃতি-প্রেমের মূলে এই সহজাত অনুভূতিও ক্রিয়াশীল। ইহার আলোচনা এখানে নিম্নয়োজন।

প্রকৃতির সহিত মিলনের একটি উপায় বিভিন্ন ঋতু-উৎসবের অনুষ্ঠান ও সেই উৎসবে প্রকৃতির রূপ, রস ও গানের সহিত মানুষের হৃদয় একতারে বাঁধিয়া লওয়া, একস্থরে বন্ধুত্ব করা। এই প্রকৃতি-চর্চা রবীন্দ্রনাথের মতে শিক্ষার একটি অঙ্গ। তাই তাঁহার শান্তিনিকেতন বিদ্যালয়ে ‘ঋতু-উৎসব’ অনুষ্ঠিত হয়। এই ‘শারদোৎসব’ ঋতু-উৎসবের জন্ত লিখিত একখানি নাটক। শরতের শুভ্র, অগ্নানন্দোৎসব ও আনন্দ শিক্ষার্থীর অন্তরে সংক্রামিত করা রবীন্দ্রনাথের অন্যতম উদ্দেশ্য।

কিন্তু ইহা কেবলমাত্র ঋতুনাট্য নয়, শরৎ-ঋতুর রূপ ও রস মানবচিত্তে সংস্কারিত করাই ইহার একমাত্র উদ্দেশ্য নয়। ইহার মধ্যে একটি আইডিয়া বা তত্ত্বের সংকেত কবি দিয়াছেন। নাটকের বিশিষ্ট পাত্রগণ এই উৎসবের মধ্যে সেই তত্ত্বের উপরই অনেকটা দৃষ্টিনিক্ষেপ করিয়াছেন। নাটকের গানে ও ভাষণে শরতের যে-আনন্দমূর্তি ফুটিয়া উঠিয়াছে, তাহা মূলত একটা তত্ত্বের অভিব্যক্তি হিসাবেই যেন কবি নির্দেশ করিতে চান। ‘ঋণশোধ’-তত্ত্বই যেন কবির মূল-বক্তব্যের আকার ধারণ করিয়াছে। বিশ্বপ্রকৃতি আনন্দের ঋণশোধ করিতেছে, শরতের এই উচ্ছল

আনন্দধারা এক মূল-আনন্দের অভিব্যক্তি এবং মানুষও তাহার অন্তর্নিহিত আনন্দ-অমৃতের ঋণ শোধ করিবে, কবি ইহারই সংকেত দিতেছেন। তাই ইহাকে রূপক-সাংকেতিক নাটকের পর্যায়ে ফেলা যাইতে পারে। প্রকৃতিকেই কবি এখানে সংকেতরূপে ব্যবহার করিয়াছেন।

‘শারদোৎসব’ নাটকের ‘ভিতরের কথাটি’তে কবি প্রকৃতি ও মানুষের মিলনের সার্থকতা, এই নাটকের রসবৈশিষ্ট্য এবং তত্ত্ব সমস্তই অতি সুন্দরভাবে ব্যক্ত করিয়াছেন।

“সমস্ত নাটককে ব্যাপ্ত করিয়া যে ভাবটা আছে, সেটা আমাদের আশ্রমের বালকদের পক্ষে সহজ। বিশেষ বিশেষ ফুলে-ফলে-হাওয়ায়-আলোকে-আকাশে পৃথিবীতে বিশেষ বিশেষ ঋতুর উৎসব চলিতেছে। সেই উৎসব মানুষ যদি অন্তমনস্ক হইয়া অন্তরের মধ্যে গ্রহণ না করে, তবে সে পার্থিব জীবনের একটি বিশুদ্ধ এবং মহৎ আনন্দ হইতে বঞ্চিত হয়। মানুষের সঙ্গে মানুষের নানা কাজে নানা খেলায় মিলনের নানা উপলক্ষ্য আছে। মিলন ঠিকমতো ঘটিলেই, অর্থাৎ তাহা কেবলমাত্র হাটের মেলা বাটের মেলা না হইলে, সেই মিলন নিজেকে কোনো না কোনো উৎসব-আকারে প্রকাশ করে। মিলন যেখানেই ঘটে, অর্থাৎ বছর ভিতরকার মূল একাটি যেখানেই ধরা পড়ে, যাহারা বাহিরে পৃথক বলিয়া প্রতীয়মান তাহাদের অন্তরের নিত্য সম্বন্ধ যেখানেই উপলব্ধ হয়, সেখানেই সৃষ্টির অহেতুক অনির্বচনীয় লীলা প্রকাশ পায়। বছর বিচিত্র একা সম্বন্ধই সৃষ্টি। মানুষ যেখানে বিচ্ছিন্ন সেখানে তাহার স্বজনকার্য দুর্বল। ‘সত্যতা’ শব্দের অর্থই এই, মানুষের মিলনজাত একটি বৃহৎ জগৎ; এই জগতে ঘরবাড়ি, রাস্তাঘাট, বিধিব্যবস্থা, ধর্মকর্ম, শিল্প-সাহিত্য, আমোদ-আহ্লাদ সমস্তই একটি বিরাট সৃষ্টি, এই স্বজনের মূলশক্তি মানুষের সত্য সম্বন্ধ। মানুষ যেখানে বিরুদ্ধ, সেখানে তাহার স্বজনকার্য নিস্তেজ। সেখানে সে কেবল কলে চালানো পুতুলের মতো চিরাভ্যাসের পুনরাবৃত্তি করে চলে, আপন জ্ঞান-প্রাণ-প্রেমকে নব নব আকারে প্রকাশ করে না। মিলনের শক্তিই স্বজনের শক্তি।

মানুষ যদি কেবলমাত্র মানুষের মধ্যেই জন্মগ্রহণ করিত তবে লোকালয়ই মানুষের একমাত্র মিলনের ক্ষেত্র হইত। কিন্তু মানুষের জন্ম তো কেবল লোকালয়ে নহে, এই বিশাল বিশ্বে তাহার জন্ম। বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের সঙ্গে তাহার প্রাণের গভীর সম্বন্ধ আছে। তাহার ইন্দ্রিয়বোধের তারে তারে প্রতি মুহূর্তে বিশ্বের স্পন্দন নানা রূপে রসে জাগিয়া উঠিতেছে।

বিশ্বপ্রকৃতির কাজ আমাদের প্রাণের মহলে আপনিই চলিতেছে, কিন্তু মানুষের প্রধান স্বজনের ক্ষেত্র তাহার চিত্তমহলে। এই মহলে যদি দ্বার খুলিয়া আমরা বিশ্বকে আহ্বান করিয়া না লই, তবে বিরাতের সঙ্গে আমাদের পূর্ণ মিলন ঘটে না। বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে আমাদের চিত্তের মিলনের অভাব আমাদের মানব-প্রকৃতির সঙ্গে একটা প্রকাণ্ড অভাব।

যে মানুষের মধ্যে সেই মিলন বাধা পায় নাই, সেই মানুষের জীবনের তারে তারে প্রকৃতির গান কেমন করিয়া বাজে, ইংরেজ কবি ওয়ার্ডসওয়ার্থ 'Three Years She Grew' নামক কবিতায় অপূর্ব সুন্দর করিয়া বলিয়াছেন। প্রকৃতির সহিত অবাধ মিলনে 'ল্যুনি'র দেহমন কী অপরূপ সৌন্দর্যে গড়িয়া উঠিবে তাহারই বর্ণনা উপলক্ষ্যে কবি লিখিতেছেন, 'প্রকৃতির নির্বাক ও নিশ্চেষ্ট পদার্থের যে নিরাময় শান্তি ও নিঃশব্দতা তাহাই এই বালিকার মধ্যে নিখসিত হইবে। ভাসমান মেঘসকলের মহিমা তাহারই জগ্ন, এবং তাহারই জগ্ন উইলো-বৃক্ষের অবনমনতা। ঝড়ের গতির মধ্যে যে একটি শ্রী তাহার কাছে প্রকাশিত, তাহারই নীরব আত্মীয়তা আপন অবাধ ভঙ্গীতে এই কুমারীর দেহখানি গড়িয়া তুলিবে। নিশীথরাত্রির তারাগুলি হইবে তাহার ভালবাসার ধন। আর, যে-সকল নিভৃত-নিলয়ে নিব্বিরীণীগুলি বাকে বাকে উচ্ছলিত হইয়া নাচিয়া চলে, সেইখানে কান পাতিয়া থাকিতে থাকিতে কলধনির মাধুর্ঘ্যটি তাহার মুখশ্রীর উপরে ধীরে সঞ্চারিত হইতে থাকিবে।'

পূর্বেই বলিয়াছি, ফুল-ফল-ফসলের মধ্যে প্রকৃতির সৃষ্টিকর্ম কেবলমাত্র এক-মহলা; মানুষ যদি তাহার দুই মহলেই আপন সঞ্চয়কে পূর্ণ না করে তবে সেটা তাহার সঙ্গে বড়ো লাভ নহে। হৃদয়ের মধ্যে প্রকৃতির প্রবেশের বাধা অপসারিত করিলে তবেই প্রকৃতির সহিত তাহার মিলন সার্থক হয়, সুতরাং সেই মিলনেই তাহার প্রাণমন বিশেষ শক্তি, বিশেষ পূর্ণতা লাভ করে।

মানুষের সঙ্গে মানুষের মিলনের উৎসব ঘরে ঘরে বারে বারে ঘটিতেছে। কিন্তু প্রকৃতির সভায় ঋতু-উৎসবের নিমন্ত্রণ যখন গ্রহণ করি তখন আমাদের মিলন আরও অনেক বড়ো হইয়া উঠে। তখন আমরা আকাশ-বাতাস, গাছপালা, পশুপক্ষী সকলের সঙ্গে মিলি—অর্থাৎ যে প্রকৃতির মধ্যে আমরা মানুষ তাহার সঙ্গে সত্য সম্বন্ধ আমরা অন্তরের মধ্যে স্বীকার করি। সেই স্বীকার করা কখনোই নিষ্ফল নহে। কারণ পূর্বেই বলিয়াছি, সম্বন্ধেই সৃষ্টির প্রকাশ। প্রকৃতির মধ্যে যখন কেবল আছি মাত্র তখন না থাকারই সামিল,

কিন্তু প্রকৃতির সঙ্গে আমাদের প্রাণমনের সম্বন্ধ-অনুভবেই আমরা স্বজনক্রিয়ার সঙ্গে সামঞ্জস্য লাভ করি ; চিত্তের দ্বার রুদ্ধ করিয়া রাখিলে আপনার মধ্যে এই স্বজনশক্তিকে কাজ করিবার বাধা দেওয়া হয় ।

তাই নব ঋতুর অভ্যুদয়ে বখন সমস্ত জগৎ নূতন রঙের উত্তরীয় পরিয়া চারিদিক হইতে সাড়া দিতে থাকে, তখন মানুষের হৃদয়কেও সে আহ্বান করে ; সেই হৃদয়ে যদি কোনো রঙ না লাগে, কোনো গান না জাগিয়া উঠে, তাহা হইলে মানুষ সমস্ত জগৎ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া থাকে ।

সেই বিচ্ছেদ দূর করিবার জন্ত আমাদের আশ্রমে আমরা প্রকৃতির ঋতু-উৎসবগুলিকে নিজেদের মধ্যে স্বীকার করিয়া লইয়াছি। ‘শারদোৎসব’ সেই ঋতু-উৎসবেরই একটি নাটকের পালা। নাটকের পাত্রগণের মধ্যে এই উৎসবের বাধা কে। লক্ষেশ্বর—সেই বণিক আপনার স্বার্থ লইয়া, টাকা উপার্জন লইয়া, সকলকে সন্দেহ করিয়া, ভয় করিয়া, ঈর্ষা করিয়া, সকলের কাছ হইতে আপনার সমস্ত সম্পদ গোপন করিয়া বেড়াইতেছে। এই উৎসবের পুরোহিত কে। সেই রাজা যিনি আপনাকে তুলিয়া সকলের সঙ্গে মিলিতে বাহির হইয়াছেন, লক্ষ্মীর সৌন্দর্যের শতদল পদ্মটিকে যিনি চান। সেই পদ্ম যে চায় সোনাকে সে তুচ্ছ করে। লোভকে সে বিসর্জন দেয় বলিয়াই লাভ সহজ হইয়া, সুন্দর হইয়া তাহার হাতে আপনি ধরা দেয়।”

ঋতুনাট্য হিসাবে ‘শারদোৎসব’ চমৎকার সৃষ্টি। শরতের ধরণী-গগনে যে এক অপূর্ব আনন্দরসের প্রাবন, সেই প্রাবনে আকর্ষণ নিমজ্জিত হইবার জন্ত ছেলের দল, ঠাকুরদাদা, সন্ন্যাসী বাহির হইয়াছে। সংসারের ক্ষতি-লাভ-গণনা, দ্বিধা-দ্বন্দ্ব, সব পিছনে পড়িয়া আছে—ছুটির আনন্দে, মুক্তির তৃপ্তিতে সকলে আজ ভরপুর। গলিত কাঁচাসোনার মতো রৌদ্রে, নীল আকাশে লঘু মেঘের সন্তরণে, শিশির-ভেজা শিউলীফুলের রাশিতে, নদীতীরের শুভ্র কাশগুচ্ছে, কাঁচা ধানের ক্ষেতে, শরৎ-সৌন্দর্য-লক্ষ্মীর অপরূপ নয়নভুলানো বিলাস! সমস্ত নাটকখানির মধ্যে একটা খেলার অহেতুকী উল্লাস, ছুটির মুক্ত-আনন্দের ঘন আবহাওয়া।

“ওটা হচ্ছে ছুটির নাটক। ওর সময়ও ছুটির, ওর বিষয়ও ছুটির। রাজা ছুটি নিয়েছে রাজত্ব থেকে, ছেলেরা ছুটি নিয়েছে পাঠশালা থেকে। তাদের আর কোনো মহৎ উদ্দেশ্য নেই কেবল একমাত্র হচ্ছে—‘বিনা কাজে বাজিয়ে বাঁশি কাটিবে সকল বেলা’।”

(ভানুসিংহের পত্রাবলী)

একটা খুশির হালকা হাওয়া, একটা অকারণ আনন্দের হিলোল বাঁশীর সুর-মূর্ছনার মতো এই ক্ষুদ্র নাটিকাটিকে ঘিরিয়া বাজিতেছে। কবিও ইহাকে একটা ভারহীন সংগীতোচ্ছ্বাসের মতো প্রতীয়মান করিতে চাহিয়াছেন।—

মন্ত্রী—সেটা গানেতে গন্ধেতে রঙেতে মিশিয়ে একটা কিছুই-না। গোছের জিনিস...শরৎকালের উপযোগী খুব হালকা রকমের ব্যাপার।...কবি বলেন, শরৎকালের মেঘ যে হালকা, তার কোনো প্রয়োজন নেই, তার জলভার নেই, সে নিঃসম্বল সন্ন্যাসী।...কবি বলেন, শরৎকালের শিউলিফুলের মধ্যে যেন কোনো আসক্তি নেই, যেমন সে ফোটে তেমনি সে ঝরে পড়ে।...কবি বলেন, শরৎকালের কাশের স্তবক না বাগানের না বনের; সে হেলাফেলার মাঠে ঘাটে নিজের অকিঞ্চনতার ঐশ্বর্য বিস্তার করে বেড়াচ্ছে। সে সন্ন্যাসী।...কবি বলেন, শরতের কাঁচা ধানের যে খেত দেখি, কেবল আছে তার রঙ, কেবল আছে তার দোলা। আর কোনো দায় যদি তার থাকে সে কথা সে একেবারে লুকিয়েছে।...তাই কবি বলেন, শারদোৎসবের যে পালা সে ওই রকম হালকা, ওইরকম নিরর্থক। সে-পালায় কাজের কথা নেই, সে-পালায় আছে ছুটির খুশি।

রাজা—বাঃ, এতো মন্দ শোনাচ্ছে না! ওর মধ্যে রাজা কেউ আছে?

মন্ত্রী—একজন আছেন। কিন্তু তিনি কিছুদিনের জন্তে রাজত্ব থেকে ছুটি নিয়ে সন্ন্যাসীবেশে মাঠে ঘাটে বিনা কাজে দিন কাটিয়ে বেড়াচ্ছেন।

রাজা—বাঃ বাঃ, শুনে লোভ হয় যে! আর কে আছে?

মন্ত্রী—আর আছে সব ছেলের দল।

রাজা—ছেলের দল? তাদের নিয়ে কি হবে?

মন্ত্রী—কবি বলেন, ওই ছেলেদের প্রাণের মধ্যেই তো আসল ছুটির চেহারা। তারা কাঁচাধানের খেতের মতোই নিজে না জেনে, কাউকে না জানিয়ে ছুটির ভিতরেই, ফসলের আয়োজন করছে।” (১৩২২ সালে কলিকাতায় ‘শারদোৎসব’-এর অভিনয়ের সময় কবিলিখিত ভূমিকা)

শরৎ-ঋতুর সৌন্দর্য ও তাহার অন্তরের সংগীতকে কবি সার্থকভাবে রূপায়িত করিয়াছেন এই নাটকে। এই রূপায়ণে গানগুলিই সাহায্য করিয়াছে বিশেষভাবে। আকাশে, বাতাসে, ধরণীতে সৌন্দর্যের তরঙ্গ খেলিতেছে। শারদলক্ষ্মী পৃথিবীতে অবতীর্ণ হইয়াছেন।

সন্ন্যাসী

পৌচেছে, তোমাদের গান আজ একেবারে আকাশের পারে গিয়ে পৌচেছে।
ঘর খুলেছে তাঁর। দেখতে পাচ্ছ কি, শারদা বেরিয়েছেন। দেখতে পাচ্ছ না!
দূরে দূরে, সে অনেক দূরে, বহু বহু দূরে। সেখানে চোখ যে যায় না। সেই
জগতের সকল আরম্ভের প্রান্তে, সেই উদয়াচলের প্রথমতম শিখরটির কাছে...
সেইখানে হৃদয়টি মেলে দিয়ে শুষ্ক হয়ে থাকে, ধীরে ধীরে একটু একটু করে
দেখতে পাবে।

প্রথম বালক

কই ঠাকুর দেখিয়ে দাও না।

সন্ন্যাসী

ঐ যে সাদা মেঘ ভেসে আসছে।

দ্বিতীয় বালক

হাঁ, হাঁ, ভেসে আসছে।

সন্ন্যাসী

ঐ যে আকাশ ভরে গেল।

প্রথম বালক

কিসে।

সন্ন্যাসী

এই তো স্পষ্টই দেখা যাচ্ছে আলোতে, আনন্দে। বাতাসে শিশিরের স্পর্শ
পাচ্ছ না?

দ্বিতীয় বালক

হাঁ পাচ্ছি।

সন্ন্যাসী

তবে আর-কি! চক্ষু সার্থক হয়েছে, শরীর পবিত্র হয়েছে, মন প্রশান্ত
হয়েছে। এসেছেন, এসেছেন, আমাদের মাঝখানেই এসেছেন। দেখছ না
বেতসিনী নদীর ভাবটা! আর ধানের খেত কী রকম চঞ্চল হয়ে উঠেছে।

ঠাকুরদাদার গান

আমার নয়ন-ভুলানো এলে !

আমি কী হেরিলাম হৃদয় মেলে !

এই আকাশ, বাতাস, আলোর সঙ্গে অন্তরের যোগসাধনই তো প্রকৃত উৎসব। প্রকৃতির বিশিষ্ট রূপ, রস ও গানের সঙ্গে মানুষের অন্তরের যোগের মধ্যে, এই বাহির ও অন্তরের মিলনের মধ্যে ঋতু-উৎসবের সার্থকতা—প্রকৃতির সৌন্দর্যের সহিত মানুষের অন্তরের সৌন্দর্যের যোগসাধন।

ইংরেজ-কবি Wordsworth মানুষের উপর প্রকৃতির অনীম প্রভাবের কথা বলিয়াছেন ; প্রকৃতি মানুষকে যে নীরব শিক্ষা দেয়, ‘Education of Nature’ কবিতায় Lucy-র দেহমনের বিকাশ সম্বন্ধে কবি তাহার দৃষ্টান্ত দিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁহার ব্যাখ্যায় ইহা উদ্ধৃতও করিয়াছেন। দেহ, মন ও অন্তরাঙ্গার উপর প্রভাব-বিস্তারের দ্বারা তাহাদের নবভাবে গঠনকার্যে প্রকৃতি যে বিশেষ অংশ গ্রহণ করে, Wordsworth তাহা অগ্ন্যাত্ত কবিতায়ও ব্যক্ত করিয়াছেন,—

I have owed to them,

In hours of weariness, sensations sweet,

Felt in the blood, and felt along the heart ;

And passing even into my purer mind,

With tranquil restoration. (*Tintern Abbey*).

রবীন্দ্রনাথের মতে প্রকৃতির সহিত একাত্ম হওয়া ও তাহার প্রভাবকে গ্রহণ করার মধ্যে গভীরতর ও ব্যাপক তাৎপর্ষ্য নিহিত আছে। ইহাই ‘শারদোৎসব’-এর তত্ত্বাংশ। কবি ইহাকে ঋণ-শোধ বলিয়াছেন।

“শারদোৎসবের ছুটির মাঝখানে বসিয়া উপনন্দ তার প্রভুর ঋণ শোধ করিতেছে। রাজনয়্যাসী এই প্রেমঋণ-পরিশোধের, এই অক্লান্ত আত্মোৎসর্গের সৌন্দর্যটি দেখিতে পাইলেন। তাঁর তখনই মনে হইল, শারদোৎসবের মূল অর্থটি এই ঋণশোধের সৌন্দর্য। শরতে এই যে নদী ভরিয়া উঠিল কূলে কূলে, এই যে খेत ভরিয়া উঠিল শস্যের ভারে, ইহার মধ্যে একটি ভাব আছে, সে এই—প্রকৃতি আপনার ভিতরে যে অমৃতশক্তি পাইয়াছে সেইটাকে বাহিরের নানা রূপে নানা রসে শোধ করিয়া দিতেছে। সেই শোধ করাটাই প্রকাশ। প্রকাশ যেখানে সম্পূর্ণ হয়, সেইখানেই ভিতরের ঋণ বাহিরে ভালো করিয়া শোধ করা হয় ; সেই শোধের মধ্যেই সৌন্দর্য।

দেবতা আপনাকেই কি মানুষের মধ্যে দেন নাই। সেই দানকে যখন অক্লান্ত তপস্যার অকুপণ ত্যাগের দ্বারা মানুষ শোধ করিতে থাকে তখনই দেবতা তাহার মধ্য হইতে আপনার দান অর্থাৎ আপনাকে নূতন আকারে ফিরিয়া পান, আর তখনই কি তাহার মনুষ্যত্ব সম্পূর্ণ হইয়া উঠে না। সেই প্রকাশ যতই বাধা কাটাইয়া উঠিতে থাকে ততই কি তাহা সুন্দর, তাহা উজ্জল হয় না। বাধা কোথায় কাটে না। যেখানে আলস্য, যেখানে বীৰ্যহীনতা, যেখানে আত্মাবমাননা। যেখানে মানুষ জানে প্রেমে কর্মে দেবতা হইয়া উঠিতে সর্বপ্রযত্নে প্রয়াস না পায়, সেখানে নিজের মধ্যে সে দেবত্বের ঋণ অস্বীকার করে। যেখানে ধনকে সে আঁকড়িয়া থাকে, স্বার্থকেই চরম আশ্রয় বলিয়া মনে করে, সেখানে দেবতার ঋণকে সে নিজের ভোগে লাগাইয়া একেবারে ফুঁকিয়া দিতে চায়; তাহাকে যে অমৃত দেওয়া হইয়াছিল, যে অমৃতের উপলব্ধিতে সে মৃত্যুকে তুচ্ছ করিতে পারে, ক্ষতিককে অবজ্ঞা করিতে পারে, দুঃখকে গলার হার করিয়া লয়, জীবনের প্রকাশের মধ্য দিয়া সেই অমৃতকে তখন সে শোধ করিয়া দেয় না। বিশ্বপ্রকৃতিতে ও মানবপ্রকৃতিতে এই অমৃতের প্রকাশকেই বলে সৌন্দর্য; আনন্দরূপময়তম্।

রাজসন্ন্যাসী উপনন্দকে দেখাইয়া দিয়া বলিয়াছেন, এই ঋণশোধেই যথার্থ ছুটি, যথার্থ মুক্তি। নিজের মধ্যে অমৃতের প্রকাশ যতই সম্পূর্ণ হইতে থাকে ততই বন্ধন মোচন হয়,—কর্মকে এড়াইয়া, তপস্যায় ফাঁকি দিয়া পরিভ্রাণ লাভ হয় না। তাই তিনি উপনন্দকে বলিয়াছেন, 'তুমি পংক্তির পর পংক্তি লিখছ আর ছুটির পর ছুটি পাচ্ছ।'

এই লইয়া সন্ন্যাসীতে ঠাকুরদাদাতে যে কথাবার্তা হইয়াছে নিচে তাহা উদ্ধৃত করিলাম—

সন্ন্যাসী। আমি অনেকদিন ভেবেছি জগৎ এমন আশ্চর্য সুন্দর কেন?... আজ স্পষ্ট প্রত্যক্ষ দেখতে পাচ্ছি—জগৎ আনন্দের ঋণ শোধ করছে। বড়ো সহজে করছে না, নিজের সমস্ত শক্তি দিয়ে সমস্ত ত্যাগ ক'রে করছে!... সেই জন্তই ধানের খেত এমন সবুজ ঐশ্বর্যে ভরে উঠেছে, বেতসিনীর নির্মল জল এমন কানায় কানায় পরিপূর্ণ। কোথাও সাধনার এতটুকু বিশ্রাম নেই, সেই জন্তেই এত সৌন্দর্য।

ঠাকুরদাদা। একদিকে অনন্ত ভাণ্ডার থেকে তিনি কেবলই ঢেলে দিচ্ছেন,

আর-এক দিকে কঠিন হৃৎথে তারই শোধ চলছে।...সেই হৃৎথের আনন্দ এবং সৌন্দর্য যে কী সে কথা তোমার কাছে পূর্বেই শুনেছি। প্রভু, কেবল এই হৃৎথের জোরেই পাওয়ার সঙ্গে দেওয়ার ওজন বেশ সমান থেকে যাচ্ছে, মিলনটি এমন স্থলর হয়ে উঠেছে।

সন্ন্যাসী। ঠাকুরদা, যেখানে আলস্য, যেখানে ক্লপণতা, সেখানেই ঋণশোধে ঢিল পড়ে যাচ্ছে, সেইখানেই সমস্ত কুশ্রী সমস্তই অব্যবহৃত।

ঠাকুরদা। সেইখানেই যে একপক্ষে কম পড়ে যায়, অগ্রপক্ষের সঙ্গে মিলন পুরো হতে পায় না।

সন্ন্যাসী। লক্ষ্মী যখন মানবের মর্ত্যলোকে আসেন তখন হৃৎখিনী হয়েই আসেন; তাঁর সেই সাধনার তপস্বিনীবেশেই ভগবান মুগ্ধ হয়ে আছেন; শত হৃৎথেরই দলে তাঁর সোনার পদ্ম সংসারে ফুটে উঠেছে, সে খবরটি আজ ঐ উপনন্দের কাছ থেকে পেয়েছি।

লক্ষ্মী সৌন্দর্য ও সম্পদের দেবী; গোরী যেমন তপস্বী করিয়া শিবকে পাইয়াছিলেন, মর্ত্যলোকে লক্ষ্মীও তেমনি হৃৎথের সাধনার দ্বারাই ভগবানের সহিত মিলন লাভ করেন। যে-মানুষ বা যে-জাতির মধ্যে এই ত্যাগ নাই, তপস্বী নাই, হৃৎথস্বীকারে জড়তা, সেখানে লক্ষ্মী নাই, স্তবরাং সেখানে ভগবানের প্রেম আকৃষ্ট হয় না।

উপনন্দ তাহার প্রভুর নিকট হইতে প্রেম পাইয়াছিল, ত্যাগ-স্বীকারের দ্বারা প্রতিদানের পথ বাহিয়া সে যতই সেই প্রেমদানের সমান ক্ষেত্রে উঠিতেছে, ততই সে মুক্তির আনন্দ উপলব্ধি করিতেছে। হৃৎখই তাহাকে এই আনন্দের অধিকারী করে। ঋণের সহিত ঋণশোধের বৈষম্যই বন্ধন এবং তাহাই কুশ্রীতা।”

রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিতে প্রকৃতি ও মানব উভয়েই ঋণশোধের পালা অভিনয় করিতেছে। তাহাতেই তাহাদের সৌন্দর্য প্রকাশ পায় এবং অপূর্ব শ্রী ও প্রাচুর্য ফুটিয়া ওঠে। প্রকৃতির মধ্যে যে নিত্যানন্দের বিকাশ, সেই আনন্দ, সেই অমৃত প্রকৃতি নানা ঋতুর রূপ-রসের মধ্য দিয়া প্রকাশ করিতেছে, এই ভাবেই সে আনন্দের ঋণশোধ করিতেছে। এই ঋণশোধের দ্বারাই তাহার সৌন্দর্য প্রকাশিত হইয়া সকলের দৃষ্টি মুগ্ধ করিতেছে। মানুষের মধ্যেও এই নিত্যানন্দের অস্তিত্ব আছে, মানুষকেও এই আনন্দের, অমৃতের, এই দেবত্বের ঋণ শোধ করিতে হইবে। জানে, প্রেমে, কর্মে তাহাকে অমৃতের অধিকারিত্ব প্রমাণ করিতে হইবে, তাহার দেবত্বের ঋণ শোধ করিতে

হইবে, জীবনের বিকাশের মধ্য দিয়া তাহার পরিপূর্ণ মনুষ্যত্বের প্রকাশ করিতে হইবে। এই সার্থক প্রকাশেই তাহার সৌন্দর্য। যেখানে মানবের অন্তর্নিহিত এই দেবত্বের প্রকাশ স্বার্থচিন্তা, ভোগলালসা, জড়তা, ঔদাসীণ্যের দ্বারা আচ্ছন্ন ও ব্যাহত হয়, সেখানে তাহার ঋণ শোধ করা হয় না, দেবতার দান তাহার মধ্যে নিষ্ফল হয়, জীবন কুশ্রীতা ও গ্লানিতে ভরিয়৷ যায়। এই প্রকারের বাধা কাটায়া উঠিয়া অমৃতসত্তার পরিচয় দিতে হইলে, দেবত্ব-ঋণ শোধ করিতে হইলে, কর্মের মধ্যে ত্যাগ-তপস্যার প্রয়োজন, হৃৎখ-সাধনার দ্বারা এই ঋণ শোধ করিতে হয়; এই হৃৎখবরণেই মানবজীবনের প্রকৃত সৌন্দর্য। যতই নিজেকে অমৃতের অধিকারী বলিয়া প্রমাণ করা যায়, দেবঋণ-শোধ হয়, ততই তাহার বন্ধন ছিন্ন হয়, জীবনে যথার্থ মুক্তি আসে, ততই সে ছুটি উপভোগ করে। উপনন্দ তাহার প্রভুর প্রেম-ঋণ হৃৎখস্বীকারের দ্বারা শোধ করিতেছে, তাই সে সুন্দর, সে মুক্ত; সে যথার্থ ছুটি উপভোগ করিতেছে। শরতের ঋণশোধের সহিত মানুষের ঋণশোধ উপলব্ধি হইলে, ভিতরে ও বাহিরে মিলন করিলেই প্রকৃত শারদোৎসবের রস উপভোগ করা যাইবে।

এই তত্ত্বের উপর জোর দেওয়ার জন্য কবি 'শারদোৎসব'-এর নবতর রূপ 'ঋণ-শোধ' রচনা করিয়াছিলেন। প্রকৃতি যেমন সৌন্দর্যের, উচ্ছলতার প্রকাশ দ্বারা ঋণশোধ করিতেছে, মানবও সেইরূপ পরিপূর্ণ আত্মপ্রকাশের দ্বারা ঋণশোধ করিতেছে। জ্ঞানী ঋণশোধ করিতেছে জ্ঞানপ্রকাশের দ্বারা, শিল্পী শিল্পসৃষ্টির দ্বারা, কবি কাব্যসৃষ্টির দ্বারা, প্রেমিক প্রেম-বিতরণের দ্বারা, কর্মী কর্মের স্বার্থহীন, নিরলস সাধনার দ্বারা—প্রত্যেকেই আপন আপন অন্তরস্থিত অমৃতকে প্রকাশ করিয়া ঋণশোধ করিতেছে। এই ঋণশোধের মধ্যে আছে ত্যাগ, আছে হৃৎখ, ইহার মধ্য দিয়াই ঋণশোধ সার্থকতা লাভ করে।

বিজয়াদিত্য

মন্ত্রী মনে এই বড় স্ফোভ যে, রাজত্ব পাবার যে পিতৃঋণ, সে শোধ করবার জন্য আমার মন নেই।

শেখর

বিশ্ব আমাদের চিন্তে অমৃত ঢেলে দিচ্ছে, তার ঋণ আমাদের শোধ করতে হবে।

বিজয়াদিত্য

অমৃতের বদলে অমৃত দিয়ে তবে তো সেই ঋণশোধ করতে হয়। তোমার হাতে সেই শক্তি আছে। তোমার কবিতার ভিতর দিয়ে তুমি বিশ্বকে অমৃত

ফিরিয়ে দিচ্ছ। কিন্তু আমার কি ক্ষমতা আছে বল? আমি তো কেবলমাত্র রাজত্ব করি।

শেখর

প্রেম ত সে অমৃত, মহারাজ। আজ সকালে সোনার আলোয় পাতায় পাতায় শিশির যখন বীণার বন্ধারের মত বল্মল ক'রে উঠল, তখন সেই সুরের জবাবটি ভালোবাসার আনন্দ ছাড়া আর কিছুতেই নেই। আমার কথা যদি বলেন সেই আনন্দ আমার চিত্তে অসীম বিরহ-বেদনায় উপচে পড়ছে।

সন্ন্যাসী

ওকে সবাই ভালবাসে, ও যে দুঃখের শোভায় সুন্দর।

শেখর

ঠাকুর, যদি তাকিয়ে দেখ তবে দেখবে, সব সুন্দরই দুঃখের শোভায় সুন্দর। ঐ যে ধানের খেত আজ সবুজ ঐশ্বর্যে ভরে উঠেছে, এর শিকড়ে শিকড়ে পাতায় পাতায় ত্যাগ। মাটি থেকে জল থেকে হাওয়া থেকে যা-কিছু ও পেয়েছে, সমস্তই আপন প্রাণের ভিতর দিয়ে একেবারে নিংড়ে নিয়ে মঞ্জরীতে মঞ্জরীতে উৎসর্গ করে দিলে। তাই তো চোখ জুড়িয়ে গেল।

সন্ন্যাসী

ঠিক বলেছ উদাসী, প্রেমের আনন্দে উপনন্দ দুঃখের ভিতর দিয়ে জীবনের ভরা খেতের ফসল ফলিয়ে তুললে। (ঋণশোধ)

‘শারদোৎসব’ নাটকের মধ্যে কেবল উপনন্দই গুরু-ঋণ শোধ করিতেছে না, বিজয়াদিত্য প্রেম, প্রীতি ও প্রজাবাৎসল্য দ্বারা রাজ-ঋণ শোধ করিতেছে, শেখর কবিত্বের দ্বারা কবি-ঋণ শোধ করিতেছে, ঠাকুরদাদা সমস্ত সংসারাসক্তি-বর্জিত হইয়া নিজেকে সকলের মধ্যে বিলাইয়া দিয়া, উচ্চনীচ সকলকে ভালো-বাসিয়া, আত্মসত্তার ঋণ শোধ করিতেছে, কেবল লক্ষেশ্বর স্বার্থবুদ্ধি ও লোভের দ্বারা আচ্ছন্ন হওয়ায় তাহার অন্তরস্থ আনন্দের ঋণ শোধ করিতে পারিতেছে না, রাজা সোমপাল ঈর্ষায় রুদ্ধদৃষ্টি হইয়া রাজঋণ শোধ করিতে অক্ষম হইয়াছে। তাই তাহারা উৎসবে যোগ দিতে পারিতেছে না, আর রাজসন্ন্যাসী, ঠাকুরদাদার দল সব উৎসবকে মনে-প্রাণে গ্রহণ করিতে পারিয়াছে। তাহাদের কাছে

প্রকৃতির অমৃতের সহিত মানবের অমৃতের মিলন হইয়াছে, তাই তাহাদের প্রকৃত মুক্তির আনন্দ, ছুটির আনন্দ, শরৎ-প্রকৃতির সৌন্দর্য উপভোগ করিবার শক্তিতে হইয়াছে। এই তত্ত্ব সম্বন্ধে কবি অন্তর বলিয়াছেন,—

“শারদোৎসব থেকে আরম্ভ করে ‘ফাল্গুনী’ পর্যন্ত যতগুলি নাটক লিখেছি, যখন বিশেষ করে মন দিয়ে দেখি তখন দেখতে পাই প্রত্যেকের ভিতরকার দুয়োটা ওই একই। রাজা বেরিয়েছেন সকলের সঙ্গে মিলে শারদোৎসব করবার জন্তে। তিনি খুঁজছেন তাঁর সাথী। পথে দেখলেন ছেলেরা শরৎপ্রকৃতির আনন্দে যোগ দেবার জন্তে উৎসব করতে বেরিয়েছে। কিন্তু একটি ছেলে ছিল—উপনন্দ—সমস্ত খেলাধুলো ছেড়ে সে তার প্রভুর ঋণ শোধ করবার জন্তে নিভুতে বসে একমনে কাজ করছিল। রাজা বললেন, তার সত্যকার সাথী মিলেছে, কেননা ওই ছেলেটির সঙ্গেই শরৎপ্রকৃতির সত্যকার আনন্দের যোগ—ওই ছেলেটি হুঃখের সাধনা দিয়ে আনন্দের ঋণ শোধ করেছে—সেই হুঃখেরই রূপ মধুরতম। বিশ্বই যে এই হুঃখ-তপস্য়ায় রত; অসীমের যে-দান সে নিজের মধ্যে পেয়েছে, অশ্রান্ত প্রয়াসের বেদনা দিয়ে সেই দানের সে শোধ করেছে। এই যে নিরন্তর বেদনায় তার আত্মোৎসর্জন, এই হুঃখই তো তার শ্রী, এই তো তার উৎসব, এতেই তো সে শরৎপ্রকৃতিকে স্তব্ধ করেছ, আনন্দময় করেছে। বাইরে থেকে দেখলে একে খেলা মনে হয়, কিন্তু এ তো খেলা নয়, এর মধ্যে লেশমাত্র বিরাম নেই। যেখানে আপন সত্যের ঋণ-শোধে শৈথিল্য, সেখানেই প্রকাশে বাধা, সেইখানেই কদর্ঘতা, সেইখানেই নিরানন্দ। আত্মার প্রকাশ আনন্দময়, এইজন্তেই সে হুঃখকে মৃত্যুকে স্বীকার করতে পারে—ভয়ে কিংবা আলস্যে কিংবা সংশয়ে এই হুঃখের পথকে যে লোক এড়িয়ে চলে জগতে সেই-ই আনন্দ থেকে বঞ্চিত হয়। শারদোৎসবের ভিতরকার কথাটাই এই—ও তো গাছতলায় বসে বসে বাঁশির স্বর শোনবার কথা নয়।”

(আমার ধর্ম, আত্মপরিচয়)

রূপক-সাংকেতিক নাট্যশিল্প এখনও রবীন্দ্রনাথের হাতে পূর্ণতা প্রাপ্ত হয় নাই, ‘শারদোৎসব’-এর মধ্যে কতকটা ঋতুনাট্য এবং রূপক-সাংকেতিক নাট্যের মিশ্রণ হইয়াছে। লক্ষ্মণ-চরিত্রটিকে বৃহত্তর ভাবজীবনের আবেদনে সাড়াহীন, একটি অর্থপিষাচ, স্বার্থপর, ছদ্মহীন, সাংসারিক লোকের টাইপ-সিখল বলিয়া ধরিতে পারি। ইহাও রূপকের সীমানার মধ্যে পড়ে। প্রকৃত সংকেতের অভাব পাওয়া যায় রাজসন্ন্যাসী ও ঠাকুরদাদার চরিত্রে। তাহারা শারদোৎসবের প্রকৃত তাৎপর্য বুঝিতে পারিয়াছে, প্রকৃতির অলুরূপ মানবজীবনের

মধ্যেও একটা সত্যের লীলা ঘলুভব করিতেছে। উপনন্দ-চরিত্র ঋণশোধের আনন্দ, দুঃখ ও মুক্তির প্রতীক।

মানবজীবনের সার্থকতার পথ দুঃখ ও ত্যাগের মধ্য দিয়াই। দুঃখই তাহার আত্মোপলব্ধির উপায়—ইহা রবীন্দ্রনাথের একটা বিশেষ আইডিয়া। এই দুঃখই আমাদের অস্তরতমের নিকটবর্তী করে। দুঃখের এই রস ও দার্শনিক্য তিনি নিষ্কাশন করিয়াছেন তাহার এই যুগের বহু কবিতায়, বহু রচনায়। রবীন্দ্রনাথের মতে প্রকৃত রাজার আদর্শ সন্ন্যাসীর আদর্শ—ঐশ্বর্যের অন্তরালে বৈরাগ্য। ‘রাজা হতে হলে সন্ন্যাসী হওয়া চাই।’ ইহা ‘তেন ত্যজেন ভূম্বীথাঃ’—সেই ত্যাগ-বিক্রম ভোগের আদর্শের একটা রূপ। ঋতুরাজ বনস্ত তাই বাহিরের ঐশ্বর্য-সমারোহের মধ্যে অন্তরে সন্ন্যাসী। ‘বাহিরে তাহার উজ্জল সাজ, ওরে অন্তরে তার বৈরাগী গায়, তাইরে নাইরে নাইরে না।’ ‘বসন্তে কি শুধু কেবল ফোটা ফুলের মেলা রে! দেখিলনে কি শুকনো পাতা ঝরা ফুলের খেলা রে?’

এই নাটকেই প্রথম আমরা রবীন্দ্রনাথের ঠাকুরদাদা-চরিত্রের সাক্ষাৎ পাই। এই চরিত্র রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাংকেতিক নাটকের টেকনিকের একটা বিশেষ অঙ্গ। সরল, রহস্যপ্রিয়, সদানন্দময়, জগৎ ও জীবনের অন্তরালবর্তী অতীন্দ্রিয়, ঐশীশক্তির মর্মজ্ঞ, বৃদ্ধ-যুবক ঠাকুরদাদা নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবের দিগ্‌দর্শনযন্ত্র,— তাহার আচরণে ও মন্তব্যের মধ্যেই ভাবের সূক্ষ্মগতি নির্ণয় করা যায়। এই ঠাকুরদাদা গ্রীক-কোরাসের মতো ঘটনার বাহিরে থাকিয়া কেবল দ্রষ্টা হিসাবে মন্তব্য করে না, বা প্রাচীন যাত্রার বিবেক, সন্ন্যাসী বা পাগল-জাতীয় একপ্রকার চরিত্রের মতো কেবল গানের দ্বারাই ঘটনার পরিণামের আভাস দেয় না। এই ঠাকুরদাদা নাটকের অগ্রতম চরিত্রহিসাবেই ঘটনার মধ্যে অংশ গ্রহণ করিয়া তত্ত্বের রূপায়ণে সাহায্য করে।

রাজা

(পৌষ, ১৩১৭)

এবার আমরা পূর্ণাঙ্গ রূপক-সাংকেতিক নাট্যের পর্যায়ে আসিয়া পড়িলাম। শারদোৎসবে ঋতুনাট্যের সহিত সাংকেতিকতা অপরিষ্কৃতভাবে মিশ্রিত হইয়া ছিল, ‘রাজা’ নাটকে আমরা প্রকৃত সাংকেতিক নাট্যের রূপ দেখিতে পাই। রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাংকেতিক নাটকগুলির মধ্যে ‘রাজা’ এক অপরূপ সৃষ্টি। বিষয়বস্তুর অসাধারণত্বে ও গৌরবে, অহুতীর তীব্রতায়, সংকেতের অব্যর্থ

প্রয়োগে, এক অতীন্দ্রিয় রহস্যময় আবহাওয়া-সৃষ্টিতে, বিশ্বের সাংকেতিক নাট্য-সাহিত্যে ‘রাজা’ একটি শ্রেষ্ঠ আসন দাবী করিতে পারে।

কবির সাহিত্য-রচনায় কতকগুলি ভাবচক্রের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়; কিছুদিন ধরিয়া কবির মন একটা নির্দিষ্ট ভাবগুণীর মধ্যে অবস্থান করে; তারপর কবি ইহার সমস্ত রস বিচিত্ররূপে তাঁহার সাহিত্য-সৃষ্টির মধ্যে সঞ্চারিত করেন। একথা পূর্বে আলোচনা করা হইয়াছে। ‘রাজা’-রচনার যুগ ‘খেয়া-গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্য-গীতালি’র যুগ। ‘ক্ষণিকা’র পর হইতে কবির কাব্যজীবনে একটা মোড় ফিরিয়াছে, কবি এতদিন সৃষ্টির সংকেতে স্রষ্টাকে উপলব্ধি করিয়াছেন, অসীম ও অনন্তকে প্রকৃতির ও মানবের সৌন্দর্য-মাধুর্য-প্রেমের মধ্য দিয়া উপলব্ধি করিয়াছেন; ‘খেয়া’ হইতে সেই অসীম ও অনন্তকে তাঁহার নিজস্ব রসে উপলব্ধি করিবার জন্ম চলিয়াছে প্রয়াস। অসীমের প্রত্যক্ষ অল্পভূতির বহু-বিচিত্র রস-প্রাবল উৎসারিত ও এই অল্পভূতির বিচিত্র রূপ ও সমস্তা নানাভাবে উদ্ঘাটিত হইয়াছে এই যুগের কাব্যে, নাটকে, ধর্মবিষয়ক প্রবন্ধগুলিতে। ‘রাজা’ নাটকে ভগবদল্পভূতির এক অভিনব রূপ ও তাহার সমস্তা প্রকটিত হইয়াছে। এই অল্পভূতির বিভিন্ন ধারার ষাট-প্রতিষাট ও তাহাদের বিচিত্র সমস্তার বৈশিষ্ট্যপূর্ণ ইতিহাসই এই নাটকের বিষয়বস্তু।

‘রাজা’ নাটকের আখ্যানভাগ বৌদ্ধজাতকের কুশজাতক হইতে গৃহীত।

মল্লরাজ্যের রাজা ইক্ষাকুর প্রধানা মহিষী শীলবতী ইন্দ্রের বরে দুইটি পুত্রলাভ করেন। জ্যেষ্ঠ কুশ বলশালী, গুণী, বুদ্ধিমান, এবং সর্ববিঘ্নায় পারদর্শী, আর কনিষ্ঠ জয়স্পতি অত্যন্ত রূপবান, কিন্তু গুণী ও বুদ্ধিমান নয়। কুশের যৌবনোদগমে রাজা কুশকে বিবাহ দিয়া রাজ্যভার দিবার মনস্থ করিলেন। কিন্তু কুশ বুদ্ধিমান, সে বুদ্ধি, সে অত্যন্ত কুরূপ, কোনো রূপবতী রাজকন্যাকে বিবাহ করিয়া আনিলে, সে তাহার কদারুতি দেখিয়া তাহাকে ত্যাগ করিয়া যাইবে। সে বিবাহ করিতে অস্বীকার করিল। কিন্তু রাজা ও রানীর পুনঃ পুনঃ অহরোধে সে এক কৌশলের দ্বারা তাহাদের হাত এড়াইতে মনস্থ করিল। সর্ববিঘ্নাবিশারদ কুশ সোনা দিয়া পরমাসুন্দরী এক নারীমূর্তি নির্মাণ করিয়া বলিল যে, ঐরূপ সুন্দরী মেয়ে হইলে সে বিবাহ করিবে, অন্ত্যায় করিবে না।

রাজা ও রানী তখন দেশে দেশে ঐরূপ সুন্দরী মেয়ের খোঁজে অমাত্যদের পাঠাইলেন। তাহারা মন্ত্রদেশে যাইয়া মন্ত্ররাজ-কন্যা প্রভাবতীতে ঐরূপ সুন্দরী মেয়ের সন্ধান পাইল। সেই সংবাদ পাইয়া রানী নিজে যাইয়া প্রভাবতীকে পুত্রবধূ করিবার প্রার্থনা জানাইলেন। মন্ত্ররাজ সন্তুষ্ট হইয়া স্বীকার করিলেন।

তখন রানী বলিলেন, তাঁহাদের বংশে একটি কুলপ্রথা আছে যে, এক সন্তানের মা না হওয়া পর্যন্ত বধূকে দিবালোকে স্বামীর মুখ দেখিতে নাই। মদ্ররাজ ও প্রভাবতী তাহাতে স্বীকৃত হইল ও বিবাহ হইয়া গেল।

কুশ রাজ্যভার গ্রহণ করিল। দিনমানে প্রভাবতী তাহাকে বা সে প্রভাবতীকে দেখিতে পাইত না। কেবল রাত্রিকালেই পরস্পরের সাক্ষাৎকার হইত। প্রভাবতী পুনঃ পুনঃ স্বামীকে দেখিবার জন্ত শান্তডীকে অনুরোধ জানাইতে লাগিল। অগত্যা রানী বলিলেন, “আগামী কল্য আমার পুত্র হাতীতে চড়িয়া নগর প্রদক্ষিণ করিবে, তুমি জানালা খুলিয়া তাহাকে দেখিতে পাইবে।” রানী কোঁশলে তাঁহার কনিষ্ঠ পুত্রকে রাজবেশ পরাইয়া হস্তিপৃষ্ঠে বসাইয়া প্রভাবতীকে দেখাইলেন। কিন্তু রাজার উদ্যানে একদিন কুশের সহিত প্রভাবতীর সাক্ষাৎ হইয়া গেল। কুশের মুখ দেখিয়া প্রভাবতী চিৎকার করিয়া উঠিল। তারপর ক্রোধ ও বিরক্তিতে কদাকার পতিকে ত্যাগ করিয়া সে পিতার রাজধানীতে ফিরিয়া গেল।

প্রভাবতীর বিচ্ছেদে কুশ অত্যন্ত ব্যথিত ও কাতর হইল। সে ছদ্মবেশে মদ্ররাজের রাজধানীতে গমন করিল। তারপর রাজার হস্তিশালায় ঘাইয়া বীণা বাজাইতে লাগিল। সেই বীণার মধুর ঝংকার শুনিয়া প্রভাবতী বুঝিল, কুশরাজ সেখানে আসিয়াছে। তারপর কুস্তকার, রাজমালাকার প্রভৃতির বাড়ীতে শিক্ষার্থী হইয়া থাকিয়া সে নূতন নূতন খেলনা ও মালা তৈয়ারী করিয়া প্রভাবতীর জন্ত পাঠাইতে লাগিল। কিন্তু প্রভাবতী তেমনি বিরূপ। শেষে প্রভাবতীকে দেখিবার আশায় কুশ রাজ-অন্তঃপুরে পাচকের কাজ গ্রহণ করিল। প্রভাবতী ব্যতীত কেহই তাহার পরিচয় জানিল না। কিন্তু কিছুতেই প্রভাবতীর মন টলিল না। সে কুশরাজের সম্মুখে বাহির হইল না বা বাক্যালাপও করিল না।

ইতিমধ্যে একটি ঘটনা ঘটিল। প্রভাবতীর স্বামিত্যাগ-সংবাদ পাইয়া সাতজন রাজা তাহার পাণিপ্রার্থী হইয়া নগর অবরোধ করিয়া মদ্ররাজকে সংবাদ পাঠাইল—‘হয় প্রভাবতীকে দান কর, নয় যুদ্ধের জন্ত প্রস্তুত হও।’ এক কথা সাতজনকে কি করিয়া দান করিবেন ভাবিয়া রাজা ছুংথে ও ক্রোধে প্রভাবতীকে সাতটুকরা করিয়া কাটিয়া সাত জন রাজার নিকট পাঠাইবেন ঠিক করিলেন। তখন অন্তঃপুরে আর্তনাদ উঠিল। প্রভাবতী ও তাহার মাতা কাঁদিতে লাগিল। রাজা বলিলেন, ‘জম্বুদ্বীপের রাজগণের মধ্যে যে সর্বশ্রেষ্ঠ সেই কুশরাজকে ত্যাগ করার ইহাই প্রতিফল।’ রানী কাঁদিতে কাঁদিতে বলিলেন, ‘আজ কুশরাজ যদি এখানে থাকিত, তবে অনায়াসে সে এই রাজাদিগকে পরাজিত করিয়া আমার মেয়েকে বাঁচাইতে পারিত।’ এই বিপদে প্রভাবতী তখন প্রকাশ করিল যে,

কুশরাজ পাচকের ছদ্মবেশে এখানে গত সাতমাস-কাল যাবৎ অবস্থান করিতেছে। রাজা ও রানী এবং বিশেষ করিয়া প্রভাবতী কুশরাজের নিকট ক্ষমা প্রার্থনা করিল। কুশরাজ তখন পাচকের বেশ ছাড়িয়া রাজোচিত বেশভূষায় সজ্জিত হইয়া হস্তিপৃষ্ঠে যুদ্ধক্ষেত্রে যাইয়া সমস্ত রাজাকে পরাজিত করিয়া বন্দী করিল। শেষে ইহাদের প্রাণবধ নিম্প্রয়োজন মনে করিয়া মদ্ররাজের অনুমতি অনুসারে তাঁহার সাতটি মেয়েকে ইহাদের সাত জনের হাতে সমর্পণ করিল। এই মূল-গল্পটিকে পরিবর্তন, পরিবর্ধন ও সংবোজন করিয়া কবি তাঁহার ‘রাজা’ নাটকের আখ্যানভাগ রচনা করিয়াছেন।

আগে নাটকের কথাবস্তুর বিবরণ দেওয়া যাক, পরে তত্ত্ববস্ত, সাংকেতিক রীতি ও অন্যান্য বৈশিষ্ট্যের কথা আলোচনা করা যাইবে।

রাজার সহিত রানী স্বদর্শনার বাল্যকালে বিবাহ হইয়াছিল। কিন্তু রানী রাজাকে কোনো দিন চোখে দেখিতে পায় নাই। এক অন্ধকার ঘরে প্রত্যহ রাজার সহিত রানীর মিলন হয়। রানীর বড় ইচ্ছা, আলোতে রাজার রূপ দেখে। রাজার সুরঙ্গমা নামে এক দাসী ছিল। রাজার উপর তাহার অসীম ভক্তি। যৌবনে সে নষ্ট হইতে বসিয়াছিল, রাজা তাহার বাপের নিকট হইতে তাহাকে উদ্ধার করিয়া আনিয়া আশ্রয় দেন। শেষে তাহাকে অন্ধকার ঘরের দাসী করিয়া দেন। রানী সুরঙ্গমাকে জিজ্ঞাসা করে, রাজা দেখিতে কেমন, কিন্তু দাসী যাহা বলে, রানী তাহা স্পষ্ট বুঝিতে পারে না, তাহার সন্দেহ হয় রাজা কুরূপ। শেষে রানী রাজাকে ধরিয়া বসিলেন, ‘আমাকে দেখা দিতেই হবে,’ ‘যেখানে আমি গাছপালা পশুপাখি মাটিপাথর সমস্ত দেখছি, সেইখানেই তোমাকে দেখব।’ রাজা বলিলেন, ‘আজ বসন্তপূর্ণিমার উৎসবে তুমি তোমার প্রাসাদের শিখরের উপর দাঁড়িয়ো—চেয়ে দেখো—আমার বাগানে সহস্র লোকের মধ্যে আমাকে দেখবার চেষ্টা ক’রো। বার বার সকল দিক থেকে দেখা দেব, কিন্তু তোমাকে নিজে চিনে নিতে হবে; কেউ তোমাকে বলে দেবে না।’

রাজ্যের লোক রাজাকে কোনোদিন চোখে দেখেনি; রাজা যেমন রানীকে দেখা দেন না, প্রজাদেরও তেমনি দেখা দেন না। তাই অনেকের সংশয়, রাজা আদৌ নাই। বসন্ত-উৎসবে নানা দেশের রাজারা সব নিমন্ত্রিত হইয়া আসিয়াছেন, কিন্তু রাজ্যের রাজাকে দেখিতে না পাওয়ায় তাঁহাদেরও মনে সেই সন্দেহ ঘনীভূত হইয়াছে। কেবল একজন রাজা—কাকীর রাজা তিনি—এ-বিষয়ে নিঃসন্দেহ যে, রাজা নাই—সকলে মিছামিছি রাজার অস্তিত্ব কল্পনা করিতেছে।

রাজার অনুপস্থিতির সুযোগ লইয়া স্বর্ণ নামে এক অত্যন্ত সুপুরুষ জুয়াড়ী রাজার ছদ্মবেশে আসিয়া নিজেকে এই দেশের রাজা বলিয়া প্রচার করিল। রাজার অস্তিত্বে অবিশ্বাসী কাঞ্চীরাজের কাছে স্বর্ণের ফাঁকি ধরা পড়িয়া গেল। মনে-মনে কাঞ্চীরাজ সুদর্শনাকে লাভ করিবার আকাঙ্ক্ষা করিত, তাই তাহার উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ত সে স্বর্ণকে হাতে রাখিয়া দিল।

বসন্তপূর্ণিমার উৎসবে সেই অপূর্বসুন্দরমূর্তি স্বর্ণকে দেখিয়া রানী সুদর্শনা তাহাকে রাজা বলিয়া ভুল করিল। রাজা সম্বন্ধে যাহার জ্ঞান আছে, সেই স্বরক্ষমা রানীর কাছে ছিল না। সে আগেই উৎসব করিতে বাহির হইয়াছিল। রানী পদ্মপাতায় ফুলের অর্ধ রচনা করিয়া দাসী রোহিণীর হাত দিয়া স্বর্ণকে পাঠাইয়া দিল। স্বর্ণ ইহার ইঙ্গিত বুঝিতে না পারিয়া অবাक হইয়া রহিল। কাছে ছিল কাঞ্চীর রাজা, সে বুঝিতে পারিয়া স্বর্ণের গলা হইতে মুক্তার মালা অহস্তে খুলিয়া লইয়া রোহিণীর হাতে দিয়া মহারাজের মালা বলিয়া রানীকে পাঠাইয়া দিল। কাঞ্চীরাজকে বুঝাইয়া দিতে হইল শুনিয়া সুদর্শনার আত্মসম্মানে আঘাত লাগিল, আঘাত পাইয়াও এই অগৌরবের মালা সে ত্যাগ করিতে পারিল না।

কাঞ্চীরাজ সুদর্শনাকে লাভ করিবার আশায় প্রাসাদসংলগ্ন করভোজ্ঞানে আগুন ধরাইয়া দিল। আগুন দেখিতে দেখিতে চারিদিকে ছড়াইয়া পড়িল। কাঞ্চীরাজ নিজেই পলাইবার পথ পায় না। স্বর্ণ তো ভয়ে মাটিতে লুটাইয়া পড়িল। প্রাসাদের চারিদিকে আগুন ধরিয়া গেল। রানী ছুটিয়া আসিয়া রাজবেশী স্বর্ণকে বলিল, ‘রক্ষা করো, রাজা, রক্ষা করো, চারিদিকে আগুন’। স্বর্ণ বলিল, ‘আমি রাজা নই, আমি ভণ্ড, আমি পাষণ্ড। আমার ছলনা ধূলিসাৎ হোক।’ এই বলিয়া সে মুকুট ফেলিয়া পলায়ন করিল। সেই সর্বনাশা অগ্নিকাণ্ডের মধ্যে রাজা রানীকে অভয় দিয়া বলিলেন, ‘ভয় নেই, তোমার ভয় নেই, এ-ঘরে আগুন এসে পৌছবে না।’ অপরিসীম লজ্জা ও আত্মগ্লানিতে রানী মর্যাহত। রানীর কলঙ্কিত মন তখনও রূপের তীব্র নেশায় উদ্ভ্রান্ত। সেই আগুনের মধ্যে রানী রাজার রূপ দেখিয়াছে। ‘ভয়ানক, সে ভয়ানক। কালো, কালো, তুমি কালো। তোমার মুখের উপর আগুনের আভা লেগেছিল—আমার মনে হল ধূমকেতু যে-আকাশে উঠেছে, সেই আকাশের মতো তুমি কালো—তখনই চোখ বুঁজে ফেললুম, আর চাইতে পারলুম না। ঝড়ের মেঘের মতো কালো—কুলশূণ্য সমুদ্রের মতো কালো—’ রাজা বলিলেন, ‘এই কালোতেই একদিন তোমার হৃদয় স্নিগ্ধ হয়ে যাবে। নইলে আমার ভালোবাসা কিসের।’ রানী বলিল, ‘তোমার ভালোবাসায় আমার কি হবে। আমার ভালোবাসা যে মুখ ফিরিয়েছে। রূপের নেশা আমাকে

লেগেছে—সে নেশা আমাকে ছাড়বে না, সে যেন আমার দুই চক্ষে আগুন লাগিবে দিয়েছে, আমার স্বপন শুদ্ধ বলমল করছে। কেন আমাকে লোকে বলেছিল তুমি সুন্দর। তুমি যে কালো, তোমাকে আমার কখনও ভাল লাগবে না। আমি যা দেখেছি—তা ননীর মতো কোমল, শিরীষ ফুলের মতো স্নিকুমার, তা প্রজ্ঞাপতির মতো সুন্দর। তোমার সঙ্গে আমার মিলন একেবারে অসম্ভব।... তোমাকে ছেড়ে আমি যাবই।’

রানী সুদর্শনা রাজাকে ছাড়িয়া বাপের বাড়ী চলিয়া আসিল। রাজা তাহাকে কোনো বাধা দিলেন না। তাহাতে তাহার মনে তীব্র আভিমান জাগিয়া উঠিল। দাসী সুরঙ্গমা রানীর সঙ্গ ছাড়িল না, সেও রানীর সহিত আসিল। সে রানীর ‘সমস্ত ভালোমন্দ নিজের গায়ে মেখে নিয়েছে,’ সে কিছুতেই রানীর সঙ্গ ছাড়িবে না।

বাপের বাড়ী আসিয়া সুদর্শনা কোনো গৌরব ও সম্মান পাইল না। পিতা কাণ্ডকুজরাজ বলিলেন, ‘ইচ্ছা করে সে আপনার একেশ্বরী রানীর পদ ত্যাগ করে এসেছে—এখানে রাজগৃহে তাকে দাসীর কাজে নিযুক্ত থাকতে হবে।’ তাহার আত্মসম্মানবোধ ও রূপলালসার মধ্যে প্রবল দ্বন্দ্ব উপস্থিত হইয়াছে। স্ববর্ণের প্রতি আসক্তি তাহার প্রবলভাবেই আছে; কিন্তু যাহার জন্ত সে সর্বস্ব ত্যাগ করিয়া চলিয়া আসিল, কৈ সে তো তাহাকে উদ্ধার করিতে আসিল না।

সুদর্শনার আক্ষেপ —‘ভীক! ভীক! অমন মনোমোহন রূপ—তার ভিতরে মাহুষ নেই। এমন অপদার্থের জন্তে এতবড়ো বঞ্চনা করেছি?’ আবার আত্ম-সম্মানচেতনায় সে সুরঙ্গমাকে বলে, ‘তোমার রাজার কি উচিত ছিল না আমাকে এখনও ফেরাবার জন্ত আসে?’

এদিকে কাঞ্চীরাজ সুদর্শনাকে পাইবার আশায় স্ববর্ণকে শিখণ্ডী করিয়া সুদর্শনার নিকট পিতৃরাজ্যে উপস্থিত হইল। কাঞ্চীরাজ স্ববর্ণকে সুদর্শনার স্বামী বলিয়া দূতের নিকট পরিচয় দিল, কিন্তু দূতের সংশয়ে বলপূর্বক সুদর্শনাকে কাড়িয়া লইয়া যাইতে সংকল্প করিল। ইতিমধ্যে সুদর্শনার গৃহত্যাগের সংবাদ চারিদিকে রটিয়া যাওয়ায় কোশল-রাজ, অবন্তীরাজ, কনিঙ্করাজ প্রভৃতি রাজারা সসৈন্তে কাণ্ডকুজে উপস্থিত। সকলেরই ইচ্ছা—সুদর্শনাকে কাড়িয়া লইয়া যায়। সাত রাজার সহিত সুদর্শনার পিতার যুদ্ধ বাধিয়া গেল। যুদ্ধে কাণ্ডকুজরাজ বন্দী হইলেন। সাত রাজাই যখন সুদর্শনার প্রার্থী, তখন স্থির হইল যে, স্বয়ংবর-সভায় সুদর্শনা যাহার গলায় মালা দিবে, সে-ই সুদর্শনাকে লাভ করিবে। স্বয়ংবর-সভা প্রস্তুত। কাঞ্চীরাজ উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ত স্ববর্ণকে তাহার ছত্রধর করিয়া সভায় বসিয়াছে,

যাহাতে স্মদর্শনার দৃষ্টি সহজেই তাহার দিকে আকৃষ্ট হয়। দূর হইতে স্মদর্শনা স্তবর্ণকে ঐ অবস্থায় দেখিয়া ঘৃণা ও লজ্জায় শিহরিয়া উঠিল। স্মদর্শনা বলিল, ‘ওই স্তবর্ণ! ওকেই আমি সেদিন দেখেছিলুম? না, না, সে আমি আলোতে অন্ধকারে বাতাসে গন্ধেতে মিলে আর একটা কী দেখেছিলুম, ও নয়, ও নয়। ওই স্মদরেও মন ভোলে! আমার এ-পাপচোখকে কী দিয়ে ধুলে এর ধানি চলে যাবে।’ লজ্জা হুঃখ ও অহুতাপে সে স্থির করিল, স্বয়ংবর-সভায় বৃকে ছুরি বসাইয়া কলুষিত দেহটাকে শেষ করিবে।

ইতিমধ্যে স্বয়ংবর-সভায় বোদ্ধবশে ঠাকুরদার প্রবেশ। ঠাকুরদা বলিল, রাজা আসিতেছেন, তিনি তাঁহার সেনাপতি। তিনি সকলকে আহ্বান করিয়াছেন। কাঞ্চীরাজ ঠাকুরদাকে চিনিত। বসন্ত-উৎসবে তাহাকে ছেলের দল লইয়া নাচিয়া গাহিয়া বেড়াইতে দেখিয়াছে, উত্তানে আগুন লাগাইবার পরামর্শের কথা জানিয়াছে বলিয়া তাহাকে শিবিরে বন্দী করিয়াও রাখিয়াছিল। অস্ত্রাস্ত্র রাজা এ-কথায় বিশ্বাস করিলেও, কাঞ্চীরাজ বিশ্বাস করিল না। সে বলিল, ‘রণক্ষেত্রে রাজার আহ্বানের উত্তর দেওয়া যাইবে।’ ঠাকুরদা বলিল, ‘রণক্ষেত্রেই আমার প্রভুর সঙ্গে আপনার পরিচয় হবে, সে-ও অতি উত্তম প্রশস্ত স্থান।’

যুদ্ধক্ষেত্রে সমস্ত রাজা পরাজিত হইয়া বন্দী হইল। সকল রাজার দণ্ড হইল কেবল কাঞ্চীরাজকে বিচারক নিজের সিংহাসনের দক্ষিণপার্শ্বে বসাইয়া স্বহস্তে তাহার মাথায় রাজমুকুট পরাইয়া দিলেন। যুদ্ধ শেষ হইল, কিন্তু রাজা স্মদর্শনার সহিত দেখা করিলেন না। স্মদর্শনা ঠাকুরদার নিকট গুনিল যে, রাজা যুদ্ধ শেষ করিয়া চলিয়া গিয়াছেন। স্মদর্শনার বিশ্বাস ছিল, রাজা তাহাকে কেবল উদ্ধার করিয়াই চলিয়া যাইবেন না, নিজে আসিয়া ডাকিয়া ফিরাইয়া লইয়া যাইবেন। রানীর মন পরিবর্তিত হইয়াছে, চোখের সর্বনাশা নেশায় দেহে যে-পাপের কলঙ্ক-দাগ লাগিয়াছিল, বেদনা ও অহুতাপের অশ্রুতে তাহা ধুইয়া-মুছিয়া গিয়াছে, রাজাকে যে সে দারুণ আঘাত হানিয়াছে, তাহার জ্ঞাত অহুশোচনা হইয়াছে, তবুও রানীর গর্ব ও অভিমান তাহার যুচে নাই, রাজার নিকট হইতে রানীর প্রাপ্য সম্মান ও আদর সে চায়। তাহার আকাঙ্ক্ষা, রাজা আসিয়া তাহাকে ডাকিয়া লইবেন। তাই ‘বিশ্বশুদ্ধ লোকের সামনে তাকে ফেলে রেখে চলে যেতে’ দেখে সে বেদনায় মুহুমান হইয়া পড়িল।

এইবার স্মদর্শনার কঠিন অহংকার গলিল। অশ্রুর প্লাবনের মধ্য দিয়া সে রাজার বীণার মিনতির সুর যেন গুনিতে পাইল। সকল অহংকার বিলুপ্ত করিয়া সুরঙ্গমার সঙ্গে সে পথে বাহির হইয়া পড়িল। ইতিমধ্যে ঠাকুরদা ও পরাজিত কাঞ্চীরাজও পথে বাহির হইয়াছে। পথেই তাহাদের সঙ্গে রানী ও

স্বরঙ্গমার দেখা। অবিশ্বাসী কাঞ্চীরাজের আজ বিরাট পরিবর্তন। সে ‘রাজমুকুট খালায় সাজিয়ে রাজার মন্দির খুঁজে বেড়াচ্ছে।’ কাঞ্চীরাজ সুদর্শনাকে বলিল, ‘মা, তুমি যে হেঁটে চলেছ, এ তো তোমাকে শোভা পায় না। যদি অল্পমতি কর তবে এখনই রথ আনিয়ে দিতে পারি।’ সুদর্শনা বলিল, ‘যে-পথ দিয়ে তাঁর কাছ থেকে দূরে এসেছি, সেই পথের সমস্ত ধুলোটা পা দিয়ে মাড়িয়ে মাড়িয়ে ফিরব, তবেই আমার বেরিয়ে আসা সার্থক হবে। রথে করে নিয়ে গেলে আমাকে ফাঁকি দেওয়া হবে। যখন রানী ছিলুম, কেবল সোনারুপোর মধ্যেই পা ফেলেছি—আজ তাঁর ধুলোর মধ্যে চলে আমার সেই ভাগ্যদোষ খণ্ডিয়ে নেব। আজ আমার সেই ধুলোমাটির রাজার সঙ্গে পদে পদে এই ধুলোমাটিতে মিলন হচ্ছে এ স্বথের খবর কে জানত।’ ঠাকুরদা বলিল, ‘এই দীনবেশে তুমি রাজভবনে যাচ্ছ, একটু দাঁড়াও, আমি ছুটে গিয়ে রানীর বেশটা নিয়ে আসি।’ সুদর্শনা উত্তর দিল, ‘না না না। সে রানীর বেশ তিনি আমাকে চিরদিনের মতো ছাড়িয়েছেন—সবার সামনে আমাকে দাসীর বেশ পরিয়েছেন—বৈঁচেছি, বৈঁচেছি—আমি আজ তাঁর দাসী—যে-কেউ তাঁর আছে আমি আজ সকলের নিচে।’

তারপর, সেই অন্ধকার ঘরে রাজার সঙ্গে রানীর দেখা। রানী বলিল, ‘আমি তোমার চরণের দাসী, আমাকে সেবার অধিকার দাও।’ রাজা বলিলেন, ‘আমাকে সহিতে পারবে?’ রানী বলিল, ‘পারব রাজা, পারব। আমার প্রমোদবনে আমার রানীর ঘরে তোমাকে দেখতে চেয়েছিলুম বলেই তোমাকে এমন বিরূপ দেখেছিলুম—সেখানে তোমার দাসের অধম দাসকেও তোমার চেয়ে সুন্দর ঠেকে। তোমাকে তেমন করে দেখবার তৃষ্ণা আমার একেবারে ঘুচে গেছে—তুমি সুন্দর নও, প্রভু সুন্দর নও, তুমি অল্পম।’ রাজা বলিলেন, ‘তোমারই মধ্যে আমার উপমা আছে।’ সুদর্শনা বলিল, ‘যদি থাকে তো সেও অল্পম। আমার মধ্যে তোমার প্রেম আছে, সেই প্রেমেই তোমার ছায়া পড়ে, সেইখানেই তুমি আপনার রূপ আপনি দেখতে পাও—সে আমার কিছুই নয়, সে তোমার।’ তখন রাজা বলিলেন, ‘আজ এই অন্ধকার ঘরের দ্বার একেবারে খুলে দিলুম—এখানকার লীলা শেষ হল। এবার আমার সঙ্গে এস, বাইরে চলে এসো—আলোয়।’ রানীর শেষ কথা—‘যাবার আগে আমার অন্ধকারের প্রভুকে, আমার নিষ্ঠুরকে, আমার ভয়ানককে প্রণাম করে নিই।’ এই খানেই নাটকের পরিসমাপ্তি।

এখন এই আখ্যানভাগের মধ্যে কি ভাবে তত্ত্ববস্ত্ত সন্নিবিষ্ট করা হইয়াছে দেখা যাক।

প্রথমে, ভগবান সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণা, মানবের সহিত ভগবানের সম্বন্ধ ও তাঁহার ভগবত্বপল্লবির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে একটু আলোচনার প্রয়োজন। রবীন্দ্রনাথের

ঈশ্বর-চেতনা বা ধর্মবোধ কোনো বিশিষ্ট সাম্প্রদায়িক মতবাদ হইতে উদ্ভূত নয়। তিনি ব্রাহ্মসমাজের লোক হইলেও ব্রাহ্মসমাজের স্থনির্দিষ্ট ধর্মমত, অহুশানন, উপাসনা-পদ্ধতি ও ধর্মসম্বন্ধীয় আচার-ব্যবহার প্রভৃতি পূর্ণভাবে গ্রহণ করেন নাই। “আমাদের পরিবারে যে ধর্মসাধনা ছিল আমার সঙ্গে তাহার কোনো সংশ্রব ছিল না—আমি তাহাকে গ্রহণ করি নাই” (জীবনস্মৃতি)। রবীন্দ্রনাথের ধর্মবোধ বা ঈশ্বরানুভূতি তাহার জীবনের মধ্য হইতেই একটা বিশিষ্ট রূপ লইয়া গড়িয়া উঠিয়াছিল এবং তাহার পরিচয় নানা উপকরণ লইয়া তাহার স্থবিপুল সাহিত্য-সৃষ্টির মধ্যেই ছড়াইয়া আছে। এই ঈশ্বরানুভূতির প্রকৃতি সম্বন্ধে এই বলা যায় যে, উহার মূলভিত্তি উপনিষদের মধ্যে। উপনিষদের কতকগুলি শ্লোকের যে-মর্ম কবির সমুন্নত কল্পনায় ও অন্তর্দৃষ্টিসম্পন্ন, রস-চেতন, সৃষ্টিকুশলী মনে রূপ ধারণ করিয়াছে, তাহাই তাহার অধ্যাত্ম-চেতনার রূপ। তাহার সহিত বৈষ্ণবধর্মের মূর্তিনিরপেক্ষ লীলাবাদ আসিয়া মিশিয়াছে, বৈষ্ণব-প্রেমতত্ত্বেরও প্রভাব পড়িয়াছে। মধ্যযুগের ভারতীয় সাধকদের ভাবধারাও তাহার এই অহুভূতিকে পুষ্ট করিয়াছে। সমস্ত মিলিয়া রবীন্দ্রনাথের একটা বিশিষ্ট ভগবদহুভূতির রূপ গড়িয়া তুলিয়াছে। ‘শান্তিনিকেতন,’ ‘আত্মপরিচয়,’ ‘ধর্ম,’ ‘সঞ্চয়,’ ‘মানুষের ধর্ম’ প্রভৃতি গ্রন্থগুলির নানা প্রবন্ধের মধ্যে, ‘নৈবেদ্য,’ ‘খেয়া-গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালি’ প্রভৃতি কাব্য-গ্রন্থে, ‘বলাকা’র কতকগুলি কবিতায়, ‘শেষসপ্তক,’ ‘পত্রপুট’ প্রভৃতি গদ্যকবিতা-গ্রন্থে ও শেষজীবনের কাব্যগুলিতে রবীন্দ্রনাথের ঈশ্বরানুভূতির স্বরূপ, মানুষ ও ভগবানের সম্বন্ধ, সৃষ্টি ও ভগবানের, ব্যক্ত ও অব্যক্তের লীলাত্ব প্রভৃতির ব্যাখ্যা, সংকেত, ইঙ্গিত, ব্যঞ্জনা, আভাস নানাভাবে প্রকাশ পাইয়াছে।

ইহা জ্ঞান, কর্ম ও প্রেমে সমুজ্জ্বল এক অপূর্ব ঈশ্বরানুভূতি। জগৎ-ব্যাপারের বিচিত্র বাস্তব ধারা ও বিভিন্ন কর্ম ও চিন্তা এবং প্রকৃতির বিচিত্র রূপ ও নিয়মকে স্বীকার করিয়া, উপনিষদের ব্রহ্মবাদ, বৈষ্ণবের প্রেম-ভক্তি, দর্শনের যুক্তিবাদ, ইহাদিগকে গভীর অহুভূতি ও কবি-শিল্পীর হৃদয়-রস দিয়া সুসামঞ্জস্যপূর্ণ, সম্মিলিত, এবং জারিত করিয়া এক অপূর্ব অধ্যাত্মবাদ ও জীবনদর্শন নির্মাণ করিয়াছেন রবীন্দ্রনাথ। ইহাতে জগৎ ও ব্রহ্ম, অদ্বৈত ও দ্বৈত, বিশেষ ও নির্বিশেষ, বিজ্ঞান ও ধর্ম, বাস্তব-চেতনা ও অনির্বচনীয় অতীন্দ্রিয় অহুভূতি, রূপ ও অরূপ, সীমা ও অসীম, অনিত্য ও নিত্য, ইহকাল ও পরকাল একসঙ্গে অঙ্গাঙ্গিভাবে জড়িত হইয়া আছে।

‘একমেবাদ্বিতীয়ম্,’ ‘সত্যং জ্ঞানমনন্তং ব্রহ্ম’ এক ছিলেন—বহু হইলেন—‘একোহং, বহু শ্যাম্ প্রজায়েম্’। এই এক, অনন্ত, অসীম, নির্বিশেষ ‘অশব্দসম্পর্শ-

মরুপমব্যয়ম্’ নিজেকে প্রকাশ করিলেন সৃষ্টিতে বহুভাবে। তিনি কেবল সত্য নন, জ্ঞান নন, বিশেষ করিয়া তিনি আনন্দ। একাধারে সচ্চিদানন্দ। ‘আনন্দং ব্রহ্মেতি ব্যাজানাম্’, ‘আনন্দাদ্যেব খৰিমানি ভূতানি জায়ন্তে, আনন্দেন জাতানি জীবন্তি, আনন্দং প্রয়ন্ত্যভিসংবিশন্তি।’ তাহা হইলে এই সৃষ্টি আনন্দরূপ—‘আনন্দরূপ-মমৃতং যদ্বিভাতি।’ বিশ্বপ্রকৃতির ও মানবের মধ্যে সত্য ও জ্ঞানের প্রকাশ আছে বটে, কিন্তু বিশেষ করিয়া আছে আনন্দের প্রকাশ। বিশ্বপ্রকৃতিতে সত্যের মূর্তি প্রকাশ পায় নিয়মে, আনন্দের মূর্তি সৌন্দর্যে; মানবের মধ্যে আনন্দের মূর্তি প্রকাশ পায় প্রেমে। প্রকৃতির সৌন্দর্য ও মানবের প্রেম মূল-আনন্দের রূপ।

অসীম ব্রহ্ম নিজেকে সীমাবদ্ধ করিয়াছেন মাল্লবে—পরমাত্মার প্রকাশ হইয়াছে জীবাত্মায়। এই মানবাত্মাও অমৃত, আনন্দের অংশ। নিজের আনন্দাংশের সঙ্গেই নিজের লীলা। এই আনন্দের অভিব্যক্তি প্রেমে। তাই পরমাত্মার সহিত মানবাত্মার বিশেষ সম্বন্ধটি প্রেমের। এই প্রেমের দ্বারা নিত্যপ্রেম-স্বরূপের সঙ্গে আমাদের যোগস্থাপন আধ্যাত্মিক উপলব্ধির চরম সার্থকতা।

‘শান্তিনিকেতন’ গ্রন্থের ভাষণগুলির মধ্যে কবি এই পরম রসময়ের স্বরূপ প্রকাশ করিয়াছেন নানাভাবে ব্যাখ্যায়, ‘গীতাঞ্জলি’তে প্রকাশ করিয়াছেন গানের স্বরে, এবং ‘রাজা’য় রূপায়িত করিয়াছেন নাটকের মাধ্যমে।

“যিনি চরম সত্য তিনিই পরম রস। অর্থাৎ তিনি প্রেমস্বরূপ।...তিনি নিজের শক্তিকে বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের ভিতর দিয়া নিয়ত আমাদের জ্ঞাত উৎসর্জন করছেন—সমস্ত সৃষ্টি তাঁর কৃত উৎসর্গ। আনন্দাদ্যেব খৰিমানি ভূতানি জায়ন্তে। আনন্দ থেকেই এই যা কিছু সমস্ত সৃষ্টি হচ্ছে, দায়ে পড়ে কিছুই হচ্ছে না—সেই স্বয়ম্ভু সেই স্বত-উৎসারিত প্রেমই সমস্ত সৃষ্টির মূলে।

এই প্রেমস্বরূপের সঙ্গে আমাদের সম্পূর্ণ যোগ হলেই আমাদের সমুদয় ইচ্ছার পরিপূর্ণ চরিতার্থতা হবে। সম্পূর্ণ যোগ হতে গেলেই ধীর সঙ্গে যোগ হবে তাঁর মতন হতে হবে। প্রেমের সঙ্গে প্রেমের দ্বারাই যোগ হবে।” (প্রেম, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ২৮-২৯)

এই প্রেমের মধ্যেই ভগবান ও মাল্লব উভয়েরই সার্থকতা। ভগবান মাল্লবের এই প্রেমের দ্বারাই নিজেকে আশ্বাদন করিতেছেন, আবার মাল্লব বিশ্ব-ভুবনেশ্বরের সঙ্গে প্রেমের অধিকার লাভ করিয়া জীবনের চরম ও পরম সার্থকতা লাভ করিতেছে। উভয়েরই উভয়কে একান্ত প্রয়োজন।

“প্রেমেতেই অসীম সীমার মধ্যে ধরা দিচ্ছেন এবং সীমা অসীমকে আনিঙ্গন করছে।...তর্কের ক্ষেত্রে দ্বৈত এবং অদ্বৈত পরস্পরের একান্ত বিরোধী, কিন্তু প্রেমের ক্ষেত্রে দ্বৈত এবং অদ্বৈত ঠিক একই স্থান জুড়ে রয়েছে। প্রেমেতে একই কালে দুই হওয়াও চাই, এক হওয়াও চাই।...দর্শনশাস্ত্রে একটা তর্ক আছে। ঈশ্বর পুরুষ কি অপুরুষ, তিনি সগুণ কি নিগুণ, তিনি personal কি impersonal? প্রেমের মধ্যে এই হ্যাঁ না একসঙ্গে মিলে আছে।...ঈশ্বর তো কেবলমাত্র মুক্ত নন। তা হলে তো তিনি একেবারে নিষ্ক্রিয় হতেন। তিনি নিজেকে বেঁধেছেন। না যদি বাঁধতেন তা হলে সৃষ্টি হত না এবং সৃষ্টির মধ্যে কোনো নিয়ম কোনো তাৎপর্যই দেখা যেত না। তাঁর যে আনন্দরূপ, যে রূপে তিনি প্রকাশ পাচ্ছেন, এই তো তাঁর বন্ধনের রূপ। এই বন্ধনেই তিনি আমাদের কাছে আপন, আমাদের কাছে স্বন্দর। এই বন্ধন তাঁর আমাদের প্রণয়বন্ধন। তাঁর এই ইচ্ছাকৃত স্বাধীন বন্ধনেই তো তিনি আমাদের সখা, আমাদের পিতা। এই বন্ধনে যদি তিনি ধরা না দিতেন তা হলে আমরা বলতে পারতুম না যে, সএব বন্ধুর্জনিতা স বিধাতা। তিনিই বন্ধু, তিনিই পিতা, তিনিই বিধাতা। এত বড় আশ্চর্য কথা মানুষের মুখ দিয়ে বের হতেই পারত না।...সীমা একটি পরমাশ্চর্য রহস্য।...ভগবান জীবের কাছে নিজেকে বাঁধা রেখেছেন—সেই পরমগৌরবের উপরই জীবের অস্তিত্ব। আমাদের পরম অভিমান এই যে তিনি আমাদের ছেড়ে থাকতে পারেন নি—এই বন্ধনটি মেনে নিয়েছেন—নইলে আমরা আছি কি করে?

মা যেমন সন্তানের, প্রণয়ী যেমন প্রণয়ীর সেবা করে, তিনি তেমনি বিশ্বজুড়ে আমাদের সেবা করছেন। তিনি নিজে সেবক হয়ে সেবা জিনিসকে অসীম মাহাত্ম্য দিয়েছেন। তাঁর প্রকাণ্ড জগৎটি নিয়ে তিনি তো খুব ধুমধাম করতে পারতেন, কিন্তু আমাদের মন ভোলাবার এত চেষ্টা কেন? নানা ছলে নানা কলায় বিশ্বের সঙ্গে আমাদের ভালো লাগার সম্পর্ক পাতিয়ে দিচ্ছেন কেন? তিনি নানা দিক দিয়ে কেবলই বলছেন, তোমাকে আমার আনন্দ দিচ্ছি, তোমার আনন্দ আমাকে দাও। তিনি যে নিজের চারিদিকেই সীমার অপরূপ ছন্দ বেঁধেছেন—নইলে প্রেমের গীতিকাব্য প্রকাশ হয় না যে।”
(সামঞ্জস্য, শান্তিনিকেতন, ১ম, পৃ: ৩২-৩৬)

তাই ভগবান ও মানুষের মধ্যে, ব্রহ্ম ও জীবের মধ্যে, পরমাত্মা ও জীবাত্মার

নিত্যসম্বন্ধটি হইতেছে প্রেমের। একে অন্তরে কামনা করিতেছে—দান-প্রতিদানের লীলা চলিয়াছে। রস-সন্তোগের প্রকৃতি ও আশ্বাদন অনুসারে এই প্রেমের নানা রূপ। পিতারূপে, মাতারূপে, দাস বা দাসীরূপে, নখা বা সখীরূপে, বধু প্রণয়িনীরূপে আমরা ভগবানের প্রেমরস আশ্বাদন করিতে পারি। মানবিক ভিত্তিভূমি হইতে মানবীয় রসের মধ্য দিয়া এই আশ্বাদন, এই উপলব্ধি মানুষের পক্ষে স্বাভাবিক ও একান্ত কাম্য।

‘রাজা’ নাটকের রাজা ভগবান, বা ব্রহ্ম বা পরমাত্মা। সূদর্শনা মানবাত্মা বা জীবাত্মা। সূদর্শনার সহিত রাজার সম্বন্ধটি বধুর সম্বন্ধ। প্রেমের এই বিশিষ্ট রস-রূপের মধ্য দিয়াই তাহার উপলব্ধি অগ্রসর হইয়াছে, প্রেমের সাধনা চলিয়াছে। সূর্য্যদেব দাসীরূপে ভগবানকে লাভ করিয়াছে, ঠাকুরদা লাভ করিয়াছে বন্ধুভাবে। ইহারা উভয়েই ভগবানের প্রেম লাভ করিয়াছে এবং নিজের প্রেমও ভগবানকে নিবেদন করিয়াছে। ভগবানের প্রেমের স্বরূপ ইহারা বুঝিয়াছে এবং এই প্রেমলীলায় ইহারা অংশ গ্রহণ করিয়াছে, ইহাদের জীবনে এই দান-প্রতিদানের উৎসব চলিয়াছে। এদিক দিয়া ইহারা সিদ্ধ প্রেম-সাধক। কিন্তু রানী সূদর্শনা প্রেমসাধনায় এখনো সিদ্ধ হইতে পারে নাই, দান-প্রতিদানের লীলাটি এখনো তাহার সহজ ও সার্থক হয় নাই। জীবনের প্রথম হইতেই বিবাহ দ্বারা ভগবানেও পতিত্ব-জ্ঞান তাহার হইয়াছে বটে, কিন্তু প্রেমের সাধনায় ও নৈপুণ্যে এবং লীলারহস্য-জ্ঞানে তাহার সাফল্য আসে নাই। সুখে-দুখে, বিপদে-সম্পদে, ত্যাগে-ঐশ্বৰ্য্যে যে পতিপ্রেম অবিচল, জীবনের বিচিত্র পরিস্থিতির মধ্যে নব নব রূপে ও রসে যাহার অনির্বচনীয় আশ্বাদন করা যায়, সেই পরম রমণীয় প্রেমোপলব্ধিতে তাহার সার্থকতা আসে নাই। আর এক ব্যক্তিকাক্ষীর রাজা। সে ভগবানের অস্তিত্ব সম্বন্ধে সন্দেহান, সে অবিশ্বাসী, নাস্তিক। রাজাকে পরিপূর্ণভাবে ভালোবাসা ও তাহার প্রেমের স্বরূপ উপলব্ধির সাধনায় সূদর্শনার যে বাধাবিলম্ব, যে দ্বিধাসন্দেহ, যে দুঃখবেদনা উপস্থিত হইয়াছে, তাহার ঘাত-প্রতিঘাতের কাহিনীই এই নাটকের ভিত্তি। ইহার সঙ্গে এক অংশে জড়িত আছে নাস্তিক কাক্ষীরাজের পরিবর্তন ও ভগবানে আত্মসমর্পণ। তাই ‘রাজা’ নাটকে রবীন্দ্র-নাথের ভাষায় বলা যায়—The ‘inner drama’ of the ‘human soul’.

প্রথমেই দেখি রাজার বাল্যবিবাহিতা পত্নী সূদর্শনা এক অন্ধকার ঘরে অবস্থান করিতেছে। সূদর্শনা বলিতেছে, ‘আমার কবে বিবাহ হয়েছিল মনেও নেই, তখন আমার জ্ঞান ছিল না...ঘোমটার ভিতর থেকে ভাল করে দেখতেই পাইনি।’ মানবাত্মার সঙ্গে ভগবানের যে এই পরিণয়-সম্বন্ধ তাহা সৃষ্টির আদি হইতে বর্তমান। পরমাত্মার আনন্দই তো রূপ লইয়াছে মানবাত্মায়। তাহার সার্থকতাই এই

মানবাত্মার প্রেমে। মানবাত্মার কুঞ্জবনে প্রেমের লীলা করিবার জন্তই তাকে নিজ অংশ হইতে পৃথক করিয়া দিয়াছেন। এসবকিছু তো গোড়া হইতেই অচ্ছেদ্য।

“পরমাত্মা আমাদের আত্মাকে বরণ করে নিয়েছেন, তার সঙ্গে এর পরিণয় একেবারে সমাধা হয়ে গেছে। তার আর কোনো-কিছু বাকি নেই, কেননা তিনি একে স্বয়ং বরণ করেছেন। কোন্ অনাদিকালে এই পরিণয়ের মন্ত্র পড়া হয়ে গেছে! বলা হয়ে গেছে : যদেতৎ হৃদয়ং মম তদন্তু হৃদয়ং তব। এর মধ্যে আর ক্রমাভিব্যক্তির পৌরোহিত্য নেই। তিনি ‘অস্ত’ ‘এষঃ’ হয়ে আছেন। তিনি ‘এর’ ‘এই’ হয়ে বসেছেন, নাম করবার জো নেই। তাই তো ঋষি কবি বলেন—

এষান্ত পরমা গতিঃ

এষান্ত পরমা সম্পৎ

এষোহন্ত পরমোলোকঃ

এষোহন্ত পরম আনন্দঃ

পরিণয় তো সমাপ্তই হয়ে গেছে, সেখানে আর কোনো কথাই নেই। এখন কেবল অনন্ত প্রেমের লীলা।” (পরিণয়, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ২১৮)

মানবাত্মা তাই ভগবানের বালিকাবধূ। ‘এই যে নবীনা বুদ্ধিবিহীনা এতব বালিকাবধূ।’ এখন সূদর্শনার সহিত প্রেমের লীলা চলিবে। তাহাকে স্বামীর স্বরূপ বুঝিতে হইবে, স্বামীকে একান্তভাবে আত্মদান করিতে হইবে, এ-সংসারকে স্বামীর সংসার বলিয়া গ্রহণ করিতে হইবে, দাম্পত্যজীবনের অনির্বচনীয় রস আত্মদান করিতে হইবে, ঘোমটা খুলিয়া প্রিয়তমকে দেখিতে হইবে—তাহার সংকেত, ইচ্ছিতের তাৎপর্য বুঝিতে হইবে। এই উদ্ভিন্নযৌবনা, স্বামিসঙ্গ-পিপাসু সূদর্শনার প্রণয়-জীবনের আরম্ভে তাহার অন্তরতম জীবনের কামনা-বাশনার দ্বন্দ্ব দিয়াই এই নাটকের আরম্ভ। সেটি কি? একটি রূপের মধ্যে আবদ্ধ করিয়া চোখ দিয়া রাজাকে দেখিবার তাহার কামনা। যেখানে ‘আমি গাছপালা পশুপাখি মাটিপাথর সমস্ত দেখছি সেইখানেই তোমাকে দেখব।’ অন্ধকার ঘরের মধ্যে স্বামী-মিলনের কোন সার্থকতাই সে পায় না, বাইরের আলোয় হাজার জিনিসের মধ্যে মূর্তিতে স্বামীকে-পাইবার তাহার কামনা। অন্ধকার ঘরের নিভৃত, নির্জন মিলনে সে তৃপ্ত নয়।

অন্ধকার ঘর মানুষের অন্তরের গভীর গোপনতল। এই স্থানই আত্মার নিভৃত নিকেতন। সেই নিভৃত অন্ধকার গুহার মধ্যে মানবাত্মার সহিত পরমাত্মার নিরন্তর

প্রেম-মিলন। এই অন্তরাঙ্গার নিভৃত নিবাসে চরম সত্যকে, পরম প্রেমময়কে উপলব্ধি করার সাধনাই রবীন্দ্রনাথের মতে মানবের প্রথম গুরুত্বপূর্ণ অধ্যাত্মসাধনা।

“সেই ব্রহ্মের আনন্দকে কোথায় দেখব? তাকে জানব কোন্‌খানে? অন্তরাঙ্গার মধ্যে।

আত্মাকে একবার অন্তর-নিকেতনে, তার নিত্যনিকেতনে দেখো—যেখানে আত্মা বাহিরের হর্ষশোকের অতীত, সংসারের সমস্ত চাঞ্চল্যের অতীত, সেই নিভৃত অন্তরতম গুহার মধ্যে প্রবেশ করে দেখো—দেখতে পাবে আত্মার মধ্যে পরমাঙ্গার আনন্দ নিশিদিন আবির্ভূত হয়ে রয়েছে, এক মুহূর্ত তার বিরাম নেই। পরমাঙ্গা এই জীবাঙ্গায় আনন্দিত। যেখানে সেই প্রেমের নিরন্তর মিলন, সেইখানে প্রবেশ করো, সেইখানে তাকাও। তা হলেই ব্রহ্মের আনন্দ যে কী তা নিজের অন্তরের মধ্যেই উপলব্ধি করবে।”

(নিজধাম, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃ: ২১৩)

মানবের দুর্গম রহস্যময় স্থানই তাহার অন্তরাঙ্গার নিবাস। মানুষের অন্তরতম সত্তা যেমন গোপন, গভীর, দুর্গম, গুপ্ত, বিশ্বাত্মাও সেইরূপ গভীর ও গুপ্ত; তাই উভয়ের মিলন বাহিরের আলোকোজ্জ্বল প্রত্যক্ষের সীমানা হইতে উর্ধ্বে, অগোচরতা ও গভীরতার রহস্যময় অন্ধকারে।

“উপনিষৎ তাঁকে বলেছেন : গুহাহিতং গহ্বরেষ্টং। অর্থাৎ তিনি গুপ্ত, তিনি গভীর।...মানুষের মধ্যেও একটি সত্তা আছে যেটি গুহাহিত, সেই গভীর সত্তাটিই বিশ্বরক্ষাও যিনি গুহাহিত তাঁর সঙ্গেই কারবার করে—সেই তার আকাশ, তার বাতাস, তার আলোক ; সেইখানেই তার স্থিতি, তার গতি ; সেই গুহালোকই তার লোক।”

(গুহাহিত, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃ: ৬২-৭১)

সুদর্শনা রাজার প্রেমোপলব্ধি তাহার নির্দিষ্ট স্থানে করিতে চাহে নাই! অন্ধকার ঘরের সাধনায় সে সিদ্ধিলাভ করে নাই, ইহার তাৎপর্য সে বোঝে নাই। বাইরের প্রত্যক্ষগোচরতার মধ্যে একটি সুন্দর রূপে সে রাজাকে রূপায়িত দেখিতে চাহিয়াছে। ইহা তাহার মোহগ্রস্ত অবস্থা। এই প্রত্যক্ষ ও নির্দিষ্ট রূপের প্রতি. আকাঙ্ক্ষা, সৌন্দর্যের প্রতি তীব্র লালসা তাহার নির্মল আত্মার মালিগের, তাহার পাপের, তাহার অহং-এর অভিব্যক্তি। এই রূপভ্রম, এই সৌন্দর্যস্পৃহা তাহার সাধনার প্রথম বিঘ্নরূপে সমুপস্থিত।

ভগবান কোনো নির্দিষ্ট রূপে আবদ্ধ নন—বহু রূপে প্রকাশিত। বহু রূপে প্রকাশিত হইয়াও তিনি নির্দিষ্ট রূপহীন। রূপ গতিশীল অনিত্য ; ভগবান স্থিতিশীল,

নিত্য ; ভগবান নিজেকে একটিমাত্র রূপে চিরকাল আবদ্ধ করিয়া শেষ করিয়া ফেলেন নাই। অনাদিকাল হইতে সৃষ্টির মধ্য দিয়া তিনি নব নব প্রকাশের লীলা করিতেছেন। অফুরন্ত চলিয়াছে তাঁহার নব নব রূপের প্রবাহ, শতধারে উৎসারিত হইতেছে বিচিত্র সৌন্দর্য। সমস্ত রূপের মধ্যে থাকিয়াও তিনি রূপাতীত। এই অনন্ত গতির মধ্যেই অনন্ত স্থিতি আপনাকে প্রকাশ করিতেছেন।

“বিশ্বজগতের বিচিত্র ও নিত্যপ্রবাহিত রূপের চির-পরিবর্তনশীল অন্তহীন প্রকাশের মধ্যেই আমরা অনন্তের আনন্দকে মুতিমান দেখিতে পাই। জগতের রূপ কারাপ্রাচীরের মতো অটল অচল হইয়া আমাদের গিরিয়া থাকিলে কখনোই তাহার মধ্যে আমরা অনন্তের আনন্দকে জানিবার অবকাশমাত্র পাইতাম না। কিন্তু যখনই আমরা বিশেষ দেবমূর্তিকে পূজা করি, তখনই সেই রূপের প্রতি আমরা চরম সত্যতা আরোপ করি। রূপের স্বাভাবিক পরিবর্তনশীল ধর্মকে লোপ করিয়া দিই—রূপকে তেমন করিয়া দেখিবামাত্রই তাহাকে মিথ্যা করিয়া দেওয়া হয়, সেই মিথ্যার দ্বারা কখনোই সত্যের পূজা হইতে পারে না।”

“আধ্যাত্মিক সাধনা কখনোই রূপের সাধনা হইতে পারে না। তাহা সমস্ত রূপের ভিতর দিয়া চঞ্চল রূপের বন্ধন অতিক্রম করিয়া ঐব সত্যের দিকে চলিতে চেষ্টা করে। ইন্দ্রিয়গোচর যে কোনো বস্তু আপনাকে চরম বলিয়া স্বতন্ত্র বলিয়া ভান করিতেছে, সাধক তাহার সেই ভানের আবরণ ভেদ করিয়া পরম পদার্থকে দেখিতে চায়। ভেদ করিতেই পারিত না যদি এই সব নাম-রূপের আবরণ চিরন্তন হইত। যদি ইহারা অবিশ্রাম প্রবহমান ভাবে নিয়তই আপনার বেড়া আপনিই ভাঙিয়া না চলিত তবে ইহারা ছাড়া আর কিছুই জগৎ কোনো চিন্তাও মাহুষের মনে মুহূর্তকালের জগৎ স্থান পাইত না...সমস্ত খণ্ড বস্তু কেবলই চলিতেছে বলিয়াই, সারি সারি দাঁড়াইয়া পথ রোধ করিয়া নাই বলিয়াই আমরা অখণ্ড সত্যের, অক্ষয় পুরুষের সন্ধান পাইতেছি। সেই সত্যকে জানিয়া সেই পুরুষের কাছেই আপনার সমস্তকে নিবেদন করিয়া দেওয়াই আধ্যাত্মিক সাধনা ; হুতরাং তাহা সত্যের দিক হইতে রূপের দিকে কোনো মতে উজ্জান পথে চলিতে পারে না ;”

(রূপ ও অরূপ, সঞ্চয়, পৃঃ ১১-১৬)

ইহাই আধ্যাত্মিক সাধনায় রূপ-সাধনা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গী।

রবীন্দ্রনাথের ভগবান অনন্তরূপ হইলেও অরূপ। জল-স্থল-আকাশ পরিব্যাপ্ত করিয়া সর্বত্র বিরাজমান তাঁহার আনন্দরূপ—তাঁহার অপরূপ সৌন্দর্য। সৃষ্টির মধ্যে

‘অসংখ্য রূপের ধারা অনাদি কাল হইতে ঝরিয়া পড়িতেছে—এ-রূপের খেলার আর অন্ত নাই। সেই অপরূপ অরূপ অনন্তরূপকে তাঁহার রূপের বিচিত্র লীলার মধ্যেই আমাদিগকে দেখিতে হইবে, অন্তরের গভীরতম আনন্দের মধ্যেই উপলব্ধি করিতে হইবে, একটা নির্দিষ্ট রূপে ও খণ্ড-রসে নয়। তাই কবি ‘রূপসাগরে ডুব’ দিয়াছেন ‘অরূপ-রতন আশা করি’; ‘নব নব রূপে’, ‘গন্ধে বরণে গানে’ ভগবানকে ‘প্রাণে’ আসিতে আহ্বান করিয়াছেন; তাই ‘শিউলিতলার পাশে পাশে, ঝরাফুলের রাশে রাশে, শিশিরভেজা ঘাসে ঘাসে’ ‘অরূপ-রাঙা চরণ ফেলে’ তাঁহার ‘ভুবন-ভুলানো’ আসিয়াছেন। ‘কত বর্ণে, কত গন্ধে, কত গানে, কত ছন্দে’ অরূপ তাঁহার হৃদয়ে ‘রূপের লীলা’ করিয়াছেন।

“সুদর্শনা—তুমি আমাকে আলোয় দেখা দিচ্ছ না কেন?

রাজা—আলোয় তুমি হাজার জিনিসের সঙ্গে মিশিয়ে আমাকে দেখতে চাও?

গভীর অন্ধকারে আমি তোমার একমাত্র হয়ে থাকি না কেন।

সুদর্শনা—সবাই তোমাকে দেখতে পায়, আমি রানী হয়ে দেখতে পাব না?

রাজা—কে বললে দেখতে পায়! মূঢ় বারা তারা মনে করে দেখতে পাচ্ছি।

সুদর্শনা—তা হোক, আমাকে দেখা দিতেই হবে।

রাজা—সহ করতে পারবে না—কষ্ট হবে।

সুদর্শনা—সহ হবে না—তুমি বল কী! তুমি যে কত সুন্দর কত আশ্চর্য তা অন্ধকারেই বুঝতে পারি, আর আলোতে বুঝতে পারব না? বাইরে যখন তোমার বীণা বাজে, তখন আমার এমনি মনে হয় যে, আমার নিজেকে সেই বীণার গান বলে মনে হয়। তোমার ওই সুগন্ধ উত্তরীয়টা যখন আমার গায়ে এসে ঠেকে তখন আমার মনে হয়, আমার সমস্ত অঙ্গটা বাতাসে ঘন আনন্দের সঙ্গে মিশে গেল। তোমাকে দেখলে আমি সহিতে পারব না এ কী কথা।

রাজা—আমার কোনো রূপ কি তোমার মনে আসে না।

সুদর্শনা—একরকম করে আসে বই কি। নইলে বাঁচব কি করে।

রাজা—কী রকম দেখেছ?

সুদর্শনা—সে তো একরকম নয়। নববর্ষার দিনে জলভরা মেঘে আকাশের শেষপ্রান্তে বনের রেখা যখন নিবিড় হয়ে ওঠে, তখন বসে বসে মনে করি আমার রাজার রূপটি বুঝি ঐ রকম—এমনি নেমে-আসা, এমনি ঢেকে-দেওয়া, এমনি চোখ-জুড়ানো, এমনি হৃদয়-ভরানো, চোখের পল্লবটি এমনি ছায়ামাখা, মুখের হাসিটি এমনি গভীরতার মধ্যে ডুবে-থাকা। আবার শরৎকালে আকাশের পর্দা

যখন দূরে উড়ে চলে যায় তখন মনে হয় তুমি স্নান করে তোমার শেফালি-বনের পথ দিয়ে চলেছ, তোমার গলায় কুন্দফুলের মালা, তোমার বুকে শ্বেতচন্দনের ছাপ, তোমার মাথায় হাব্বা সাদা কাপড়ের উকীষ, তোমার চোখের দৃষ্টি দিগন্তের পারে—তখন মনে হয়, তুমি আমার পথিক বন্ধু ; তোমার সঙ্গে যদি চলতে পারি দিগন্তে দিগন্তে সোনার সিংহদ্বার খুলে যাবে, শুভ্রতার ভিতর মহলে প্রবেশ করব। আর যদি না পারি তবে এই বাতায়নের ধারে বসে কোন্ এক অনেক-দূরের জন্তে দীর্ঘনিঃশ্বাস উঠতে থাকবে, কেবলই দিনের পর দিন, রাত্রির পর রাত্রি, অজ্ঞাত বনের পথশ্রেণী আর অনাঘ্রাত ফুলের গন্ধের জন্তে বৃকের ভিতরটা কঁদে কঁদে ঝুরে ঝুরে মরবে ; আর বসন্তকালে এই যে সমস্ত বন রঙে রঙিন, এখন আমি তোমাকে দেখতে পাই কানে কুণ্ডল, হাতে অঙ্গদ, গায়ে বাসন্তী রঙের উত্তরীয়, হাতে অশোকের মঞ্জরী, তানে তানে তোমার সবকটি বীণার তার উতলা।

রাজা—এত বিচিত্ররূপে দেখছ তবে সব বাদ দিয়ে কেবল একটি বিশেষ মূর্তি দেখতে চাচ্ছ ? সেটা যদি তোমার মনের মতো না হয় তবে তো সমস্ত গেল।

সুদর্শনা—মনের মতো হবে নিশ্চয় জানি।

রাজা—মন যদি তার মতো হয় তবেই সে মনের মতো হবে। আগে তাই হোক।”

এই-যে সুদর্শনা প্রকৃতির ঘূর্ণায়মান ঋতু-মঞ্চে বিচিত্র-রূপের মধ্যে পরমসুন্দর রাজাকে দেখিতেছে, সে মোহমুক্ত, মালিন্যহীন, অপাপবিন্দু আদি সুদর্শনা। ইহাই মানবাত্মার স্বাভাবিক অবস্থা। সে পরমসুন্দরের বিশ্বব্যাপ্ত আনন্দরূপে পুলকিত, বিস্মিত ও তৃপ্ত। বিশ্ব-বীণাকারের রম্যবীণার তানে তাহার অন্তরতম সত্তা ঝংকৃত হইতেছিল। নিবিড় আনন্দের স্পর্শে সমস্ত অঙ্গ শিহরিত হইয়া উঠিয়াছিল। কেবল তাই নয়, সে মনে করিয়াছিল, তাহার পরম-প্রিয়তম পথিক-বন্ধুর সহিত জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া চলিতে চলিতে তাঁহার প্রেমে একেবারে আকর্ষণ নিমজ্জিত হইয়া পড়িবে, কিংবা তাঁহার সহিত এক জীবন হইতে জীবনান্তরে যাইয়া নব নব আনন্দ-চেতনার আকাজক্ষায় উৎকণ্ঠিত হইয়া রহিবে। কিন্তু যখনই এই সর্বব্যাপী আনন্দ-রসকে ছাড়িয়া সংকীর্ণ রূপসম্ভোগভূষণ সে কাতর হইল, তখনই তাহার নির্মল স্বরূপ আবৃত হইল, তাহাকে পাপ স্পর্শ করিল, সে সুন্দর রূপভোগের লালসায় রাজাকে একটা বিশিষ্ট মূর্তিতে দেখিতে চাহিল। পাপ কি ? রবীন্দ্রনাথের মতে অনন্ত আনন্দস্বরূপের সঙ্গে চরম মিলনের ও পরম প্রেমের পথে যে বাধা তাহাই পাপ। ভোগলিপ্সাই এই বাধা। স্তবরাং ইহাই পাপ। এই পাপের তাড়নায় সে আঁধার ঘর ছাড়িয়া রাজাকে বাহিরে দেখিতে চাহিল।

বসন্তপূর্ণিমার উৎসবে রাজা স্বদর্শনাকে দেখা দিবেন বলিলেন। কিন্তু স্বদর্শনাকে চিনিয়া লইতে হইবে—কেহ তাহাকে বলিয়া দিবে না, চিনাইয়া দিবে না রাজা কে।—

রাজা—রানী আজ আমাকে চোখে দেখতে চান।

স্বদর্শমা—কোথায় দেখবেন ?

রাজা—যেখানে পঞ্চমে বাঁশি বাজবে, ফুলের কেশরের ফাগ উড়বে, জ্যোৎস্নায় ছায়ায় গলাগলি হবে সেই আমাদের দক্ষিণের কুণ্ডবনে।

কিন্তু হায় সিদ্ধসাধিকা স্বদর্শমা জানে, রাজা কখনো একটা নির্দিষ্ট মূর্তি ধরিয়া দেখা দিবেন না। সে যে ‘চপল-আঁখি বনের পাখি বনে পালায়’, ‘তারে বাহিরে খুঁজি যুরিয়া বুঝি পাগল প্রায়’ ; ‘হৃদয়-মাঝে যদি গো বাজে প্রেমের বাঁশি,’ ‘তবে আপনি সেধে আপনা বেঁধে পরে সে ফাঁসি’। উৎসব-পতি তো বসন্তের ‘ফুলের বাসে সুখের হাসে’, ‘দখিন বায়ে’ হৃদয়ের দ্বারে আসিবেন, চোখের সামনে কোনো মূর্তি ধরিয়া নর। তাই স্বদর্শমা বলিতেছে, “রানী, তোমার কৌতূহলকে শেষকালে কেঁদে ফিরে আসতে হবে।”

মানুষ ও ভগবানের, জীবাত্মা ও পরমাত্তার নিত্য প্রেম-সম্বন্ধটি রাজার কথায় স্বন্দর প্রকাশ পাইয়াছে,—

স্বদর্শনা—আচ্ছা আমি জিজ্ঞাসা করি এই অন্ধকারের মধ্যে তুমি আমাকে দেখতে পাও ?

রাজা—পাই বই কি।

স্বদর্শনা—কেমন করে দেখতে পাও ? আচ্ছা, কী দেখ।

রাজা—দেখতে পাই যেন অনন্ত আকাশের অন্ধকার আমার আনন্দের টানে ঘুরতে ঘুরতে কতো নক্ষত্রের আলো টেনে নিয়ে এসে একটি জায়গায় রূপ ধরে দাঁড়িয়েছে। তার মধ্যে কত যুগের ধ্যান, কত আকাশের আবেগ, কত স্বাতুর উপহার।

স্বদর্শনা—আমার এত রূপ ! তোমার কাছে যখন গুনি বুক ভরে ওঠে। কিন্তু ভালো করে প্রত্যয় হয় না ; নিজের মধ্যে তো দেখতে পাইনে।

রাজা—নিজের আয়নায় দেখা যায় না—ছোটো হয়ে যায়। আমার চিত্তের মধ্যে যদি দেখতে পাও তো দেখবে সে কত বড়ো ! আমার হৃদয়ে তুমি যে আমার দ্বিতীয়, তুমি সেখানে কি শুধু তুমি !

মানুষের অন্তরাত্মায় আনন্দস্বরূপ ভগবানের প্রকাশ, নিজেরই আনন্দ-অংশা ভগবান প্রেমরসাস্বাদনের জন্ত পৃথক করিয়াছেন। তাই মানুষকে তাঁহার একান্ত প্রয়োজন—তাহাকে না হইলে তাঁহার প্রেমলীলাই হইবে না। সে-ই তো তাঁহার প্রেমের ধারক ও বাহক—তাঁহার অনন্ত প্রেম-কাব্যের নায়িকা। তাহাকে ঘিরিয়াই তো তাঁহার মিলন-বিরহের প্রেমসংগীত নানা সুরে গুঞ্জরিয়া উঠিতেছে। প্রেমের এই দুর্লভ অধিকার তিনিই মানুষকে দিয়াছেন। অনাদি কাল হইতে এই আমি-তুমির লীলা আরম্ভ হইয়াছে এবং অনাগত ভবিষ্যতের মধ্যেও ইহা প্রসারিত হইবে। বিশ্বপ্রকৃতির কতো সৌন্দর্য, কতো সংগীত এই প্রেমলীলার পুষ্টিসাধন করিয়াছে। ‘খেয়া-গীতাঞ্জলি-গীতিমাল্য-গীতালি’-যুগে এই ভাব তাঁহার বহু কবিতায় প্রকাশ পাইয়াছে। ‘বলাকা’তেও গুটি-কয়েক এইরূপ কবিতা আছে। কবির শেষজীবনের কাব্যেও এইভাবে দু’চারিটি কবিতা আছে।—

“জানি জানি কোন্ আদিকাল হতে
ভাসালে আমারে জীবনের শ্রোতে,...
কত যুগে যুগে, কেহ নাহি জানে,
ভরিয়া ভরিয়া উঠেছে পরাণে
কত হৃথে হৃথে কত প্রেমে গানে,
অমৃতের রসবরণ।” (গীতাঞ্জলি)

“আমার মিলন লাগি তুমি
আনছ কবে থেকে
তোমার চল্লি বর্ষ তোমায়
রাখবে কোথায় ঢেকে।” (গীতাঞ্জলি)

“সীমার মাঝে, অসীম, তুমি
বাজাও আপন সুর,
আমার মধ্যে তোমার প্রকাশ
তাই এত মধুর।” (গীতাঞ্জলি)

“তাই তোমার আনন্দ আমার ’পর,
তুমি তাই এসেছ নিচে—
আমার নইলে ত্রিভুবনেশ্বর,
তোমার প্রেম হত যে মিছে।” (গীতাঞ্জলি)

“আমার মাঝে তোমার লীলা হবে,
তাই তো আমি এসেছি এই ভবে।” (গীতাঞ্জলি)

“আপনারি বিরহ তোমার
আমায় নিলো কায়।
বিরহ-গান উঠলো বেজে
বিশ্বগগনময়
কত রঙের কান্নাহাসি
কত আশা ভয়।...
আকাশ জুড়ে আজ লেগেছে
তোমার আমার মেলা,
দূরে কাছে ছড়িয়ে গেছে
তোমার আমার খেলা।” (গীতিমাল্য)

“তোমায় আমার মিলন হবে ব’লে
আলোর আকাশ ভরা।
তোমায় আমার মিলন হবে ব’লে
ফুল জামল ধরা।” (গীতিমাল্য)

“যেদিন তুমি আপনি ছিলে একা
আপনাকে ত হয়নি তোমার দেখা।...
আমি এলেম, ভাঙল তোমার ঘুম,
শূন্যে শূন্যে ফুটল আলোর আনন্দ-কুহুম।
আমায় তুমি ফুলে ফুলে
ফুটিয়ে তুলে
ছলিয়ে দিলে নানা রূপের দোলে।
আমায় তুমি তারায় তারায় ছড়িয়ে দিয়ে কুড়িয়ে নিলে কোলে।... ”

আমি এলেম তাইত তুমি এলে,
আমার মুখে চেয়ে
আমার পরশ পেয়ে
আপন পরশ পেলে।” (বলাকা)

“জীবন হ’তে জীবনে মোর পরট যে ঘোমটা খুলে খুলে
ফোটে তোমার মানস-সরোবরে—

রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা

স্বর্ঘ্যতারা ভিড় করে তাই ঘুরে ঘুরে বেড়ায় কূলে কূলে

কৌতুহলের ভরে ।

তোমার জগৎ-আলোর মঞ্জরী

পূর্ণ করে তোমার অঞ্জলি

তোমার লাজুক স্বর্গ আমার গোপন আকাশে

একটি ক'রে পাপুড়ি খোলে প্রেমের বিকাশে ।” ইত্যাদি (বলাকা)

তারপর বসন্তোৎসবে সমবেত রাজাদের মধ্যে সূদর্শনা রাজার ছদ্মবেশী, অত্যন্ত সুশ্রীদর্শন স্ববর্ণকে দেখিয়া তাহাকেই রাজা বলিয়া মনে করিল । সৌন্দর্য-উপভোগের প্রবল আকাজক্ষায় তাহার দেহ-মন তরঙ্গায়িত ।—

‘ওই মূর্তি দেখলেই চিত্ত যে আপনি খাঁচার পাখির মতো চঞ্চল হয়ে ওঠে ।’

‘আমার বৃকের মধ্যে আজ নৃত্য করছে । শরীরের রক্ত নাচছে, চারিদিকের জগৎ নাচছে, সমস্ত ঝাপসা ঠেকছে ।’

রূপমুগ্ধা রানী রাজাকে প্রত্যক্ষ অভিনন্দনস্বরূপ পদ্মপাতায় করিয়া ফুল পাঠাইলে রাজবেশী তাহার তাৎপর্য বুঝিতে পারিল না, কাঞ্চীরাজ বুঝিতে পারিয়া স্ববর্ণের গলা হইতে মোতির মালা খুলিয়া রানীকে পাঠাইয়া দিল । ইহাতে রানীর অভিমানে দারুণ আঘাত লাগিল বটে, কিন্তু এই তাচ্ছিল্য ও অবজ্ঞার কাঁটাকে স্বীকার করিয়াও সে-মালা রানী গলায় পরিল ।

‘আজ এমন করে আমার দর্প চূর্ণ হয়েছে তবু সেই মোহন রূপের কাছ থেকে মন ফেরাতে পারছিনে...এযে কাঁটার মালার মতো আমার আঙুলে বিদ্ধছে তবু ত্যাগ করতে পারলুম না ।’

রূপভোগতৃষ্ণা ক্রমেই প্রবল হইতেছে ।

তারপর প্রমোদোৎসানে অগ্নিকাণ্ডের মধ্যে রানী জানিল যে, স্ববর্ণ আসল রাজা নয় এবং সেই সঙ্গেই নিজের স্বামী আসল রাজার ভয়ংকর কালো মূর্তি দেখিল । তখন রাণীর মনে প্রবল দ্বন্দ্ব—একদিকে সূন্দর পরপুরুষের প্রতি আসক্তি, অগ্নাদিকে কুরূপ, ভয়ংকর কালো, অথচ প্রেমময় স্বামীকে ভালোবাসিতে না পারায় নিজেকে অসমতী ও অশুচি-বোধ । একদিকে পাপের দারুণ অগ্নি-জ্বালা ও লজ্জা, অগ্নাদিকে রূপের প্রতি তীব্র নেশা । শেষে রূপতৃষ্ণা—সৌন্দর্যভোগাকাজক্ষারই জয় হইল । রূপের নেশায় পাগল হইয়া, স্বামীর ভালোবাসা উপেক্ষা করিয়া সে রাজপ্রাসাদ ত্যাগ করিল । তাহার ভালোবাসা যে রূপের সঙ্গে জড়িত হইয়া গিয়াছে, কুরূপ স্বামীকে যে সে কখনই ভালোবাসিতে পারিবে না, তাই রাজার সঙ্গে তাহার পক্ষে অর্থহীন ও গ্লানিকর ।

সুদর্শনা—তোমার কাছে মিথ্যা বলব না রাজা—আমি আর এক জনের মাল্য গলায় পরেছি।

রাজা—ও মাল্যও যে আমার, নইলে সে পাবে কোথা থেকে ? সে আমার ঘর থেকে চুরি করে এনেছে।

সুদর্শনা—কিন্তু এ যে তারই হাতের দেওয়া। তবু তো ত্যাগ করতে পারলুম না। .. আমার পাপিষ্ঠ মন বললে, ওই হার গলায় নিয়ে পুড়ে মরব। আমি তোমাকে বাইরে দেখব বলে পতঙ্গের মতো এ কোন্ আশুনে ঝাঁপ দিলুম।

রাজা—তোমার সাধ তো মিটেছে, আমাকে তো আজ দেখে নিলে। কেমন দেখলে রানী ?

সুদর্শনা—ভয়ানক, সে ভয়ানক। সে আমার স্মরণ করতেও ভয় হয়। কালো, কালো, তুমি কালো।

রাজা—আমি তো তোমাকে পূর্বেই বলেছি যে-লোক আগে থাকতে প্রস্তুত না হয়েছে সে যখন আমাকে হঠাৎ দেখে সইতে পারে না—আমাকে বিপদ বলে মনে করে আমার কাছ থেকে উদ্ধ্বাসে পালাতে চায়। এমন কতবার দেখেছি। সেইজন্তে সেই দুঃখ থেকে বাচিয়ে ক্রমে ক্রমে তোমার কাছে পরিচয় দিতে চেয়েছিলুম।

সুদর্শনা—কিন্তু পাপ এসে সমস্ত ভেঙ্গে দিলে—এখন যে তোমার সঙ্গে তেমন করে পরিচয় হতে পারবে তা মনে করতেও পারিনে।

রাজা—হবে রানী হবে। যে-কালো দেখে আজ তোমার বুক কেঁপে গেছে সেই কালোতেই একদিন তোমার হৃদয় স্নিগ্ধ হয়ে যাবে। নইলে আমার ভালোবাসা কিসের।

সুদর্শনা—হবে না, হবে না, শুধু তোমার ভালোবাসায় কি হবে। আমার ভালোবাসা যে মুখ ফিরিয়েছে। .. তুমি যদি আমাকে ত্যাগ না কর আমি তোমাকে ত্যাগ করব। .. কেন আমাকে লোকে বলেছিল তুমি সুন্দর ? তুমি যে কালো, কালো, তোমাকে আমার কখনো ভালো লাগবে না। আমি যা ভালোবাসি তা আমি দেখেছি—তা ননির মতো কোমল, শিরীষ ফুলের মতো স্নিকুমার, তা প্রজাপতির মতো সুন্দর।

রাজা—তা মরীচিকার মতো মিথ্যা এবং বুদ্ধবৃদ্ধের মতো শূন্য।

সুদর্শনা—তা হোক কিন্তু আমি পারছিনে, তোমার কাছে দাঁড়াতে পারছিনে !

আমাকে এখান থেকে যেতেই হবে। তোমার সঙ্গে মিলন সে আমার পক্ষে একেবারেই অসম্ভব।

সুদর্শনা রাজার ভীষণমূর্তি সহ্য করিতে পারিল না। পাপ যখন মানুষের অন্তরাত্মাকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলে, যখন অনন্ত সৌন্দর্যময় ও প্রেমময়ের সঙ্গে মানুষের সহজ ও স্বচ্ছন্দ মিলনে বাধা উপস্থিত হয়, তখন সেই প্রেমময় ভীষণরূপে আবির্ভূত হইয়া নিদারুণ আঘাতে তাহার প্রবৃত্তির বন্ধন ছিন্ন করিয়া তাহাকে সত্যের মধ্যে জাগ্রত করিতে চেষ্টা করেন। রুদ্রমূর্তিতে তখন তিনি আবির্ভূত হইয়া প্রচণ্ড তাপে সমস্ত পাপরাশি ভস্মীভূত করেন। যে-সৌন্দর্যলিপ্সা সুদর্শনাকে বিভ্রান্ত করিয়াছে তাহা অসত্য, অন্ধ ভোগপ্রবৃত্তি হইতে তাহা উপজাত, তাহা পরমসুন্দরকে ছাড়িয়া অসার, মেকী সৌন্দর্যের দিকে আকৃষ্ট হইয়াছে। তাই ধূমকেতুর মত করাল মূর্তিতে তাহার আবির্ভাব। তাই ভীষণ আঘাতে সুদর্শনার মোহভঙ্গ করিয়া, রিপুতাড়িত সংকীর্ণ সৌন্দর্যভোগের লালসা ধূলিসাৎ করিয়া জগৎ ও জীবনের মধ্যে পরম সুন্দরকে সার্থকভাবে দেখিবার মনোবৃত্তি গঠন করিবার প্রয়াস। সুদর্শনা যখন বুঝিবে যিনি পরমভয়ংকর, তিনিই পরমসুন্দর, তখনই তাহার সাধনা সফল হইবে। সুরঙ্গমা ইহা বুঝিয়াছিল।—

“আমাদের জীবনের চরম সাধনা এই যে, রুদ্রের যে দক্ষিণ মুখ তাই আমরা দেখব, ভীষণকে সুন্দর বলে জানব, ‘মহন্তয়ং বজ্রমুগ্ধতং’ যিনি তাঁকে, ভয়ে নয়, আনন্দে অমৃত বলে গ্রহণ করব। প্রিয়-অপ্রিয় সুখ-দুঃখ সম্পদ-বিপদ সমস্তকেই আমরা বীর্ষের সঙ্গে গ্রহণ করব এবং সমস্তকেই ভূমার মধ্যে অখণ্ড ক’রে, এক ক’রে, সুন্দর ক’রে দেখব। যিনি ‘ভয়ানাং ভয়ং ভীষণং ভীষণানাং’ তিনিই পরমসুন্দর এই কথা নিশ্চয় মনের মধ্যে উপলব্ধি করে এই সুখদুঃখবন্ধুর ভাঙ্গাগড়ার সংসারে সেই রুদ্রের আনন্দলীলার নিত্যসহচর হবার জন্য প্রত্যহ প্রস্তুত হতে থাকব—নতুবা, ভোগেও জীবনের সার্থকতা নয়, বৈরাগ্যেও নয়। নইলে সমস্ত দুঃখ-কঠোরতা থেকে বিচ্ছিন্ন করে নিয়ে আমরা সৌন্দর্যকে যখন আমাদের দুর্বল আরামের উপযোগী করে ভোগস্থলের বেড়া দিয়ে বেটন করব তখন সেই সৌন্দর্য ভূমাকে আঘাত করতে থাকবে, আপনার চারিদিকের সঙ্গে তার সহজ স্বাভাবিক যোগ নষ্ট হয়ে যাবে; তখন সেই সৌন্দর্য দেখতে দেখতে বিকৃত হয়ে কেবল উগ্রগন্ধ মাদকতার সৃষ্টি করবে, আমাদের শুভ-বুদ্ধিকে স্থলিত করে তাকে ভূমিসাৎ করে দেবে; সেই সৌন্দর্য ভোগবিলাসের

বেষ্টনে আমাদের সকল থেকে বিচ্ছিন্ন করে কলুষিত করবে, সকলের সঙ্গে সরল সামঞ্জস্যযুক্ত করে আমাদের কল্যাণ করবে না। তাই বলছিলাম, হৃন্দরকে জানার জন্ত কঠোর সাধনা ও সংযমের দরকার; প্রবৃত্তির মোহ যাকে হৃন্দর বলে জানায় সে তো মরীচিকা।”

(হৃন্দর, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃঃ ২৩৭-৩৮)

স্ববর্ণের মালা যে রাজার—একথার তাৎপৰ্য এই যে, সমস্ত সৌন্দৰ্যের মূল-উৎসই সেই পরম হৃন্দর, জগতের সমস্ত সৌন্দৰ্যের মধ্যেই তাহার প্রতিবিম্ব। সে সৌন্দৰ্যকে ভোগলোলুপ দৃষ্টিতে দেখিলে তাহার প্রকৃত রূপ দেখিতে পাওয়া যায় না, সে হয় সংকীর্ণ ও জ্বালাকর। ভোগাকাজ্জ্বা বর্জন করিয়া হৃদয়ের গভীর আনন্দ-রসের মধ্যেই তাহার প্রকৃত স্বরূপের উপলব্ধি।

পিতৃগৃহে দাসীবৃত্তিতে হৃদদর্শনার আহত আত্ম-অভিমান ক্রুদ্ধ সাপের মতো কেবলই গর্জন করিয়া ফিরিতে লাগিল।

‘এত বড়ো রানীর পদ এক মুহূর্তে বিসর্জন দিয়ে এলুম সে কি এমনি কোণে লুকিয়ে ঘর ঝাঁট দেবার জন্তে? মশাল জ্বলে উঠবে না? ধরণী কেঁপে উঠবে না? আমার পতন কি শিউলি ফুলের খসে পড়া। সে কি নক্ষত্রের পতনের মতো অগ্নিময় হয়ে দিগন্তকে বিদীর্ণ করে দেবে না।’

তাহার বিশ্বাস, তাহার রাজ্য তাহাকে ফিরাইয়া লইতে আসিবেন, তাহার কাছে হার মানিবেন, কিন্তু সে কিছুতেই যাইবে না। সৌন্দৰ্যলিপ্সা এখনো প্রবল।

‘আমাকে পাবার জন্তে প্রাসাদে আগুন লাগিয়েছিল এতেও আমি রাগ করতে পারিনি—ভিতরে ভিতরে আনন্দে আমার বুক কেঁপে উঠেছিল। এতো বড় অপরাধ! এতবড়ো সাহস! সেই সাহসেই আমার সাহস জাগিয়ে দিলে, সেই আনন্দেই আমার সমস্ত ফেলে দিয়ে আসতে পারলুম।’

যখন শুনিল যে, স্ববর্ণ নয়, কাঞ্চীরাজ আগুন লাগাইয়াছিল, তখন তাহার মনে একটা ধিক্কার আসিল।

‘ভীৰু! ভীৰু! অমন মনোমোহন রূপ—তার ভিতরে মাহুষ নেই। অমন অপদার্থের জন্তে নিজেকে এতবড় বঞ্চনা করেছি?’

‘লজ্জা! লজ্জা!’ কিন্তু ধিক্কার তাহার স্বামিত্যাগে নয়, স্ববর্ণ সত্যসত্যই আগুন লাগাইলে তাহার জন্ত এই ত্যাগ সার্থক হইত। স্ববর্ণ যে সব দিয়া তাহার

মনের মতো হইল না, এই জগ্গেই লজ্জা। তারপর যখনই শুনিলা যে, কাঞ্চীরাজের সঙ্গে স্বর্ণ আসিতেছে, তখনই বলিল,—‘সে আমার বীর, আমার পরিভ্রাণকর্তা’। এখনো রূপতৃষ্ণা এবং আত্ম-অভিমান বা অহংকার স্ফুর্দনার উপর সমান আধিপত্য বিস্তার করিয়া আছে।

তারপর যখন স্ফুর্দনার জগ্গ সাত রাজার মধ্যে কাড়াকাড়ি পড়িয়া গেল ও পিতার সহিত তাহাদের যুদ্ধ বাধিল, এবং প্রত্যক্ষ আকর্ষণের বস্তু স্বর্ণের পলায়নের কথা শুনিলা, তখন যেন তাহার উদ্দাম প্রবৃত্তির তরঙ্গ স্তিমিত হইয়া আসিতে লাগিল। নির্মল আয়নায কালির প্রলেপ যখন হাক্কা হইতে থাকে, তখনই মুখের আভাস পড়ে; নানা রিপূর টানাটানির মধ্যে বিবেক একটু আত্ম-প্রকাশের অবসর পায়। এই দুঃসময়ে একমাত্র-নির্ভর রাজার কথা তাহার মনে হইল। সে জানিত, অপরাধ তাঁহার কাছে কম হয় নাই, হয়তো তিনি আসিবেন না, তবুও আশা, যদি তিনি আসিয়া পিতাকে রক্ষা করেন। তারপর, পূর্বজীবনের ক্ষণিক স্মৃতি ক্ষীণ বেদনার তুলিকা তাহার মনের উপর বুলাইয়া দিল।—

স্ফুর্দনা—দেখ সুরঙ্গমা, আমি যখন থেকে এখানে এসেছি কতবার হঠাৎ মনে হয়েছে আমার জানালার নিচে থেকে যেন বীণা বাজছে।

সুরঙ্গমা—তা হবে, কেউ হয়তো বাজায়।

স্ফুর্দনা—সেখানটা ঘন বন, অন্ধকার, মাথা বাড়িয়ে কতবার দেখতে চেষ্টা করি, ভালো করে কিছু দেখতে পাইনে।

সুরঙ্গমা—হয়তো কোনো পথিক ছায়ায় বসে বিশ্রাম করে আর বাজায়।

স্ফুর্দনা—তা হবে, কিন্তু আমার মনে পড়ে সেই বাতায়নটি। সন্ধ্যার সময় সেজে এসে আমি সেখানে দাঁড়াভূম আর আমাদের সেই দীপ-নিবানো বাসর-ঘরের অন্ধকার থেকে গানের পর গান তানের পর তান ফোয়ারার মুখের ধারার মতো উচ্ছ্বসিত হয়ে আমার সামনে এসে যেন নানা লীলায় ঝরে ঝরে পড়ত। সেই গানই তো কোন্ অন্ধকারের ভিতর থেকে বেরিয়ে এসে কোন্ অন্ধকারের দিকে আমাকে টেনে নিয়ে যেতো।

পরমপ্রেমময় ভগবান তাঁহার একান্ত শ্রিয় মানুষকে কোনো অবস্থাতেই তো পরিত্যাগ করেন না। যখন পাপের আধার-ঘবনিকা উভয়ের মধ্যে বিচ্ছেদ আনে, তখনও তিনি তাহাকে নিতান্ত আপনার জানিয়াই শুভবুদ্ধি-উন্মেষের চেষ্টা করেন। তাই গৃহত্যাগের সংকল্পে তিনি স্ফুর্দনাকে বলিয়াছিলেন,—‘ছেড়ে দেব কিন্তু

যেতে দেব কেন।’ রাজার পরিচয় যে ভালো জানে, সেই সুরঙ্গমা বলিয়াছিল,—‘তুমি যখন বিপদের মুখে চলেছ তিনি কাছেই থাকবেন।’ হৃদর্শনাকে রাজা একেবারে ত্যাগ করিয়াছেন বলিলে সুরঙ্গমা হৃদর্শনাকে বলিয়াছিল,—‘যদি ছেড়ে দিতেই পারেন তা হলে তাঁকে আর দরকার নেই। তা হলে তিনিই নেই। তা হলে আমার সেই অন্ধকার একেবারে শূন্য—তার মধ্যে থেকে বীণা বাজেনি—কেউ ডাকেনি—সমস্ত বঞ্চনা।’ ভগবানের প্রেমের বীণা তো নিরন্তর আমাদের অন্তরে অন্ধকার-কক্ষের বাতায়নের নীচে বাজিতেছে, উচ্ছ্বসিত সুরের নীলায় আমাদের হৃদয়-কক্ষ প্রাবিত ও নীলায়িত। কিন্তু পাপের কোলাহল ও ধোঁয়ায় যখন সে ঘর আচ্ছন্ন, বাতায়ন রুদ্ধ, তখন সে-সুর শোনা যায় না। যখন নেশার উন্মত্ততা কমিয়া আসে, তখন কান ধীরে ধীরে আবার শ্রবণশক্তি ফিরিয়া পাইতে থাকে।

তারপর দূর হইতে স্বয়ংবর-সভায় স্ববর্ণের প্রকৃত রূপ দেখিয়া তাহার রূপের নেশা ছুটিয়া গেল। হৃৎস্পন্দ কাটিল। গভীর আত্মদ্বন্দ্বিতে তখন মন তাহার জর্জরিত। এখন নিদাক্ষণ অহুশোচনার পালা। অহুশোচনাতেই তো পাপের ক্ষয়। হৃদর্শনার অন্তর্জীবনের মোড় ঘুরিয়া বাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে আবার তাহার একমাত্র প্রিয়তম রাজা তাহার চিত্ত পূর্ণ করিয়া বিরাজ করিতে লাগিলেন। তাঁহার কাছে অবিখ্যাসিনী হইয়াছে ভাবিয়া হৃদর্শনা মর্যাস্তিক বেদনায় স্বয়ংবর-সভায় আত্মহত্যা করিবাব সংকল্প করিল।—

‘রাজা, আমার রাজা। তুমি আমাকে ত্যাগ করেছ উচিত বিচারই করেছে। কিন্তু আমার অন্তরের কথা কি তুমি জানবে না। দেহে আমার কলুষ লেগেছে—এ-দেহ আজ আমি সবার সমক্ষে ধুলোয় লুটিয়ে যাব—কিন্তু হৃদয়ের মধ্যে আমার দাগ লাগেনি, বুক চিরে সেটা কি তোমাকে আজ জানিয়ে যেতে পারব না? তোমার সে মিলনের অন্ধকার ঘরটি আমার হৃদয়ের ভিতরে আজ শূন্য হয়ে রয়েছে—সেখানকার দরজা কেউ খোলেনি প্রভু। সে কি খুলতে তুমি আর আসবে না? তার দ্বারের কাছে তোমার বীণা আর বাজবে না? তবে আশুক মৃত্যু আশুক,—সে তোমার মতোই কালো, তোমার মতোই সুন্দর—তোমার মতোই সে মন হরণ করতে জানে—সে তুমিই সে তুমি।’

হৃদর্শনার সাধনার প্রথম স্তরটি অতিক্রান্ত হইল। এই হৃৎবেদনার মধ্য দিয়া সে প্রেমের স্বরূপ বুঝিল, তাহার প্রিয়তমকে আরো আঁকড়াইয়া ধরিল। এই বেদনার মধ্য দিয়া পরমপ্রিয়তম আরো বেশি নিকটে মানুষকে টানেন—আগুনের

মধ্যে ফেলিয়া তাহার সমস্ত ময়লা পুড়াইয়া তাহাকে খাঁটি করিয়া গ্রহণ করেন। রবীন্দ্র-জীবন-দর্শনের একটি প্রধান সূত্রই এই দুঃখের জয়গান। দুঃখই আধ্যাত্মিক জীবনের পরমসহায়—পরমসম্পদ। মানুষ মোহগ্রস্ত হয়, প্রবৃত্তির উত্তেজনায় সে শ্রেয় হইতে ভ্রষ্ট হয়, পাপের কালিমায় তাহার নির্গল সত্তা আবৃত হয়, উদ্ভ্রান্ত মানুষ তখন ক্ষুদ্রকেই বৃহৎ বলিয়া মনে করে, অসত্যকেই সত্য বলিয়া ভুল করে, ভ্রান্তির নানা আলেখ্যের পিছনে ছুটিয়া নিজেকে অশেষ দুর্গতির মধ্যে নিক্ষেপ করে, তারপর একদিন কঠিন আঘাতে তাহার মোহ দূর হয়, ভুল ভাঙে, তখন সত্যকে, শ্রেয়কে সে একান্তভাবে গ্রহণ করে। দুঃখই সকলপ্রকার আধ্যাত্মিক ব্যাধির পরমৌষধি, দুঃখই ভগবানকে পরিপূর্ণভাবে পাইবার সোপান, দুঃখের এই কল্যাণশক্তির কথা কবি তাঁহার এই যুগের নানা কবিতায় অপূর্ব-সুন্দরভাবে রূপায়িত করিয়াছেন।—

“এই করেছ ভালো, নিতুঁর,

এই করেছ ভালো।

এমনি করে হৃদয়ে মোর

তীব্র দহন আলো।

আমার এ ধূপ না পোড়ালে

গন্ধ কিছুই নাহি ঢালে

আমার এ দীপ না আলোলে

দেয় না কিছুই আলো।” (গীতাঞ্জলি)

“আমার সকল কাঁটা ধস্ত করে

ফুটেবে গো ফুল ফুটেবে।

আমার সকল ব্যথা রঙীন হয়ে

গোলাপ হ’য়ে উঠবে।” (গীতিমালা)

“দুঃখের বরষায়

চক্ষের জল যেই

নামলো,

বক্ষে দরজায়

বন্ধুর রথ সেই

খামলো।” (গীতাঞ্জলি)

“আঘাত ক’রে নিলে জিনে

কাড়িলে মন দিনে দিনে

হৃথের বাধা ভেঙে ফেলে

তবে আমার প্রাণে এলে

বারে বারে মরার মুখে

অনেক দুঃখে নিলেম চিনে।” (গীতালি)

“আগুনের পরশমণি চোঁয়াও প্রাণে

এ জীবন পুণ্য করে দহন-দানে।” (গীতালি)

“দুঃখ যদি না পাবে তো

দুঃখ তোমার ঘুচেবে কবে?

বিষকে বিষের দাহ দিয়ে

দহন করে মারতে হবে।”...ইত্যাদি (গীতালি)

এই দুঃখের দান স্বরক্ষমা পাইয়াছে, ঠাকুরদাও পাইয়াছে, তাই তাহারা দুঃখ-রথের রথীকে চিনিয়াছে,—চিনিয়াছে যে—‘ব্যথা-পথের পথিক তুমি, চরণ চলে ব্যথা চুমি, কাদন দিয়ে সাধন আমার চিরদিনের তরে গো চিরজীবন ধ’রে।’

“রাজা নাটকে স্বদর্শনা আপন অরূপ রাজাকে দেখতে চাইলে, রূপের মোহে মুগ্ধ হয়ে ভুল রাজার গলায় দিলে মালা—তারপরে সেই ভুলের মধ্য দিয়ে পাপের মধ্য দিয়ে যে অগ্নিদাহ ঘটালে, যে বিষম যুদ্ধ বাধিয়ে দিলে, অন্তরে বাহিরে যে ঘোর অশান্তি জাগিয়ে তুললে তাতেই তো তাকে সত্য মিলনে পৌছিয়ে দিলে। প্রলয়ের মধ্য দিয়ে সৃষ্টির পথ। তাই উপনিষদে আছে তিনি ত্যাগের দ্বারা তপ্ত হয়ে এই সমস্ত কিছু সৃষ্টি করলেন। আমাদের আত্মা যা-কিছু সৃষ্টি করছে তাতে পদে পদে ব্যথা। কিন্তু তাকে যদি ব্যথাই বলি তবে শেষ কথা বলা হল না, সেই ব্যথাতেই সৌন্দর্য, তাতেই আনন্দ।”

(আমার ধর্ম)

তারপর স্বদর্শনার পাণিপ্রার্থী রাজাদের পরাজিত করিয়া ও শাস্তি দিয়া স্বদর্শনাকে ফেলিয়া রাজা চলিয়া গিয়াছেন—এ-সংবাদ স্বদর্শনা গুলিল। স্বদর্শনার জীবনে নূতন স্বর্ষোদয় হইয়াছে, তাহার বিপর্ষয়-মেঘ কাটিয়া গিয়াছে, কিন্তু মনের দিক্চক্রবালের একদিকে একটুখানি কালিমা তখনও লাগিয়া আছে। সেই তাহার রানীত্বের অহংকার—প্রিয়তমা পত্নীর নিজস্ব অভিমানটুকু—একটা স্বতন্ত্র আদর-লাভের গৌরববোধ। রাজা নিজে আসিয়া তাহাকে ফিরাইয়া লইয়া বাইবেন—এই তাহার আকাঙ্ক্ষা।

রবীন্দ্রনাথের মতে ভগবানের প্রতি মানুষের প্রেমের আদর্শটি হইতেছে পরিপূর্ণ

আত্মসমর্পণ—সমস্ত অহংকার, অভিমান ত্যাগ করিয়া নিজেকে নিঃশেষে বিলাইয়া দেওয়া। ভগবানের নিকট হইতে তাঁহার প্রেম আমরা অজস্র ধারায় লাভ করিতেছি, তেমনি আমাদেরকেও সমস্ত স্বাভাব্য বিসর্জন দিয়া নিঃশেষে বিলাইয়া দিতে হইবে। তখনই দান-প্রতিদান সমান হইয়া প্রেমের যথার্থ স্বরূপটি ফুটিয়া উঠিবে—মিলন নিরন্তর ও সার্থক হইবে।—

সুদর্শনা—সবাই যে বলত আমার অনেক রূপ, অনেক গুণ, সবাই যে বলত আমার উপর রাজার অহংকারের অন্ত নেই—সেই জন্তেই তো সকলের নামনে আমার হৃদয় নত হতে এত লজ্জা বোধ হচ্ছে।

স্বরঙ্গমা—অভিমান না ঘুচলে তো লজ্জাও ঘুচবে না।

সুদর্শনা—তাঁর কাছে থেকে আদর পাবার ইচ্ছা যে কিছুতেই মন থেকে ঘুচতে চায় না।

স্বরঙ্গমা—সব ঘুচবে রানীমা। কেবল একটি ইচ্ছা থাকবে, নিবেদন করবার ইচ্ছা।

“ব্রহ্মকে পেতে হবে একথাটা বলা ঠিক চলে না—‘আপনাকে দিতে হবে’ বলতে হবে। ওইখানেই অভাব আছে, সেইজন্তেই মিলন হচ্ছে না। তিনি আপনাকে দিয়েছেন, আমরা আপনাকে দিই নি। আমরা নানাপ্রকার স্বার্থের অহংকারের ক্ষুদ্রতার বেড়া দিয়ে নিজেকে অত্যন্ত স্বতন্ত্র, এমন-কি, বিরুদ্ধ করে রেখেছি। যিনি পরিপূর্ণরূপে নিজেকে দান করেছেন আমরাও তাঁর কাছে পরিপূর্ণরূপে নিজেকে দান না করলে তাঁকে প্রতিগ্রহ করাই হবে না। আমাদের দিকেই বাকি আছে।

তাঁর উপাসনা তাঁকে লাভ করবার উপাসনা নয়—আপনাকে দান করার উপাসনা। দিনে দিনে ভক্তির দ্বারা, ক্ষমা দ্বারা, সন্তোষের দ্বারা, সেবার দ্বারা, তার মধ্যে নিজেকে মঙ্গলে ও প্রেমে বাধাহীনভাবে ব্যাপ্ত করে দেওয়াই তাঁর উপাসনা।

অতএব, আমরা যেন না বলি যে ‘তাকে পাচ্ছিনে কেন’, আমরা যেন বলতে পারি, ‘তাকে দিচ্ছিনে কেন’। আমাদের প্রতিদিনের আক্ষেপ হচ্ছে এই যে—

আমার যা আছে আমি সকল দিতে

পারিনি তোমারে নাথ।

আমার লাজ ভয়, আমার মান অপমান

স্থখ দুখ ভাবনা।

দাও দাও দাও, সমস্ত ক্ষয় করো, সমস্ত খরচ করে ফেলো—তা হলেই পাওয়াতে একেবারে পূর্ণ হয়ে উঠবে।”

(আত্মসমর্পণ, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ৩৩২-৩৩)

এখানে একটা প্রশ্ন উঠিতে পারে। তত্ত্বের দিক দিয়া পরমাঙ্গার যা স্বভাব, মানবাত্মারও তাই স্বভাব। উভয়েই আনন্দময়, উভয়েরই সম্বন্ধ বিপুল প্রেমের মিলন, উভয়েরই আনন্দময় স্বরূপ-উপলব্ধি। তবে মানবাত্মা কেন মোহগ্রস্ত হয়, কেন সে পাপে কলঙ্কিত হয়? কেনই বা তাহার স্বভাববিন্দু নিত্যমিলনে বাধা উপস্থিত হয়, আর কেনই বা সে দুঃখবেদনা অনুভব করে? রবীন্দ্রনাথ ইহার কারণ নির্দেশ করিয়াছেন। ইহার কারণ হইতেছে মানবাত্মার অহংকার, আত্মাভিমান বা অহংবোধ। এই অহংবোধ বিকৃত হইলেই আত্মার আনন্দময় সত্তা আবৃত হয়। অহং যখন তাহার উপকরণ কেবলি সঞ্চয় করে, কেবলি নেবার ধর্মই অনুসরণ করে, তখনই সে লোলুপতার দ্বারা ভয়ংকর হইয়া ওঠে। অহং সঞ্চয় করিবে দান করিবার জন্ত, তখনই আত্মা বদ্ধ হইবে না, দানের দ্বারা সে মুক্ত হইবে। ঈশ্বরের আনন্দরূপ অমৃতরূপ যেমন নিরন্তর বিসর্জনের দ্বারাই প্রকাশিত, আত্মাও তেমনি অহং-এর সমস্ত রচনা নিঃশেষে দান করিবে। এই দানের দ্বারাই তাহার যথার্থ প্রকাশ হইবে। আর একটি প্রশ্ন ওঠে, কেন ভগবান মানবাত্মার সঙ্গে এই অহংবোধ যুক্ত করিলেন, কেন এইরকম নিপাপ স্বক্ষে ভয়ংকর সম্ভাবনাময় বস্তুটাকে চাপাইয়া দিলেন? ইহা ভগবানের লীলা। সীমার প্রধান শক্তিই তো অহং। এই অহং না হইলে সীমা কি ভাবে দান করিবে, সীমার সমস্ত দানের বস্তু যে অহংই সংগ্রহ করে। অহং না হইলে সীমা-অসীমের দান-প্রতিদানময় প্রেমলীলাই তো চলে না। কিন্তু এই অহং যা-কিছু আহরণ করিবে, সঞ্চয় করিবে, সমস্তই সীমা অসীমকে দান করিবে, ইহাই তাহার সার্থকতা, না হইলে সে বদ্ধ হইয়া পড়িবে।

এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য উদ্ধৃত করা যাঁহিতে পারে।—

“আমাদের জীবনের একটিমাত্র সাধনা এই যে, আমাদের আত্মার যা স্বভাব সেই স্বভাবটিকেই যেন বাধ্যমুক্ত করে তুলি।

আত্মার স্বভাব কি? পরমাঙ্গার যা স্বভাব আত্মারও স্বভাব তাই। পরমাঙ্গার স্বভাব কি? তিনি গ্রহণ করেন না, তিনি দান করেন।

তিনি সৃষ্টি করেন। সৃষ্টি করার অর্থ হচ্ছে বিসর্জন করা। এই যে তিনি বিসর্জন করেন এর মধ্যে কোনো দায় নেই, কোনো বাধ্যতা নেই। আনন্দের ধর্মই হচ্ছে স্বতই দান করা, স্বতই বিসর্জন করা।

আত্মার সঙ্গে পরমাঙ্গার একটি সাধর্ম্য আছে। আমাদের আত্মাও নিয়ে খুশি নয়, সে দিয়ে খুশি। নেব, কাড়ব, সঞ্জয় করব, এই বেগই যদি ব্যাধির বিকারের মতো জেগে ওঠে তা হলে ক্ষোভের ও তাপের সীমা থাকে না। যখন আমরা সমস্ত মন দিয়ে বলি ‘দেব’ তখনই আমাদের আনন্দের দিন। তখনই সমস্ত ক্ষোভ দূর, সমস্ত তাপ শান্ত হয়ে যায়।”

“তবে অহং আছে কেন? তার একটি কারণ আছে। ঈশ্বর যা সৃষ্টি করেন তার জন্তে তাঁকে কিছুই সংগ্রহ করতে হয় না। তাঁর আনন্দ স্বভাবতই দানরূপে বিকীর্ণ হচ্ছে। আমাদের তো সে ক্ষমতা নেই। দান করতে গেলে আমাদের যে উপকরণ চাই সেই উপকরণ তো কেবলমাত্র আনন্দের দ্বারা আমরা সৃষ্টি করতে পারি নে।

তখন আমার অহং উপকরণ সংগ্রহ করে আনে। সে যা-কিছু সংগ্রহ করে তাকে সে ‘আমার’ বলে। কারণ, তাকে নানা বাধা কাটিয়ে সংগ্রহ করতে হয়, এই বাধা কাটাতে তাকে শক্তি প্রয়োগ করতে হয়। সেই শক্তির দ্বারা এই উপকরণে তার অধিকার জন্মায়। শক্তির দ্বারা অহং শুধু যে উপকরণ সংগ্রহ করে তা নয়; সে উপকরণকে বিশেষভাবে সাজায়, তাকে একটি বিশেষত্ব দান করে গড়ে তোলে। এই বিশেষত্ব-দানের দ্বারা সে যা-কিছু গড়ে তোলে তাকে সে নিজের জিনিস বলেই গৌরব বোধ করে।

এই গৌরবটুকু ঈশ্বর তাকে ভোগ করতে দিয়েছেন। এই গৌরবটুকু যদি সে বোধ না করবে তবে সে দান করবে কী করে? যদি কিছুই তার ‘আমার’ না থাকে তবে সে দেবে কী? অতএব দানের সামগ্রীটিকে প্রথমে একবার ‘আমার’ করে নেবার জন্তে এই অহংএর দরকার।...

ঈশ্বর ওইখানে নিজের অধিকারটি হারাতে রাজী হয়েছেন। বাপ যেমন ছোট শিশুর সঙ্গে কুস্তির খেলা খেলতে খেলতে ইচ্ছাপূর্বক হার মেনে পড়ে যান, নইলে কুস্তির খেলাই হয় না, নইলে স্নেহের আনন্দ জমে না, নইলে ছেলের মুখে হাসি ফোটে না... তা যদি না হন তবে তিনি যে খেলা খেলেন সেই আনন্দের খেলায়, সেই সৃষ্টির খেলায়, আমার আত্মা একেবারেই যোগ দিতে পারে না। তাকে খেলা বন্ধ করে হতাশ হয়ে চূপ করে বসে থাকতে হয়। সেইজন্ত তিনি কাঠবিড়ালির পিঠে করুণ হাত বুলিয়ে বলেন, ‘বাবা, কাল-সমুদ্রের উপর তুমিও সেতু বাঁধছ বটে, শাবাশ তোমাকে!’

এই যে তিনি ‘আমার’ বলবার অধিকার দিয়েছেন, এই অধিকারটি কেন? এর চরম উদ্দেশ্য কী? এর চরম উদ্দেশ্য এই যে, পরমাঙ্গার সঙ্গে আত্মার যে

একটি সমান ধর্ম আছে সেই ধর্মটি সার্থক হবে। সেই ধর্মটি হচ্ছে সৃষ্টির ধর্ম, অর্থাৎ দেবার ধর্ম। দেবার ধর্মই হচ্ছে আনন্দের ধর্ম; আত্মার যথার্থ স্বরূপ হচ্ছে আনন্দময় স্বরূপ—সেই স্বরূপে সে সৃষ্টিকর্তা, অর্থাৎ দাতা। সেই স্বরূপে সে কৃপণ নয়, সে কাড়াল নয়। অহংএর দ্বারা আমরা ‘আমার’ জিনিস সংগ্রহ করি, নইলে বিসর্জন করার আনন্দ যে ম্লান হয়ে যাবে।

কিন্তু, অহংএর এই নেবার ধর্মটি যদি একমাত্র হয়ে ওঠে আত্মার দেবার ধর্ম যদি আচ্ছন্ন হয়ে যায়, তবে কেবলমাত্র নেওয়ার লোলুপতার দ্বারা আমাদের দারিদ্র্য বীভৎস হয়ে দাঁড়ায়। তখন আত্মাকে আর দেখা যায় না, অহংটাই সর্বত্র ভয়ংকর হয়ে প্রকাশ পায়। তখন আমার আনন্দময় স্বরূপ কোথায়? তখন কেবল ঝগড়া, কেবল কান্না, কেবল ভয়, কেবল ভাবনা।...

নেওয়াটা কেবল দেওয়ারই উপলক্ষ্য, অহংটা কেবল অহংকারকে বিসর্জন করতে হবে বলেই। নিজের দিকে একবার টেনে আনবো বিশ্বের দিকে উৎসর্গ করবার অভিপ্রায়ে। ধনুকে তীর যোজনা করে প্রথমে নিজের দিকে তাকে যে আকর্ষণ করি সে তো নিজেকে বদ্ধ করবার জগ্গে নয়, সম্মুখেই তাকে ক্ষেপণ করবার জগ্গে।... অহংএর এই সমস্ত নিরন্তর সঞ্চয়ের দ্বারা আত্মাকে বদ্ধ হয়ে থাকলে চলবে না। কারণ, এই বদ্ধতা আত্মার স্বাভাবিক নয়, আত্মা দানের দ্বারা মুক্ত হয়। পরমাত্মা যেমন সৃষ্টির দ্বারা বদ্ধ নন, তিনি সৃষ্টির দ্বারাই মুক্ত, কেননা তিনি নিচ্ছেন না তিনি দিচ্ছেন, আত্মাও তেমনি অহংএর রচনা দ্বারা বদ্ধ হবার জগ্গে হয়নি—এই রচনাগুলির দ্বারাই সে মুক্ত হবে, তার আনন্দস্বরূপ মুক্ত হবে, কারণ সেগুলি সে দান করবে।” (স্বভাবকে লাভ, অহং, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃ: ২৮০-২৮৭)

তারপর স্মৃদর্শনার অভিমান গলিয়া গেল। সে হাঁটিয়া রাজার সঙ্গে দেখা করিবার জগ্গ রাত্রিতেই পথে বাহির হইল। এবার তাহার পরিপূর্ণ আত্মসমর্পণ।—

“স্মৃদর্শনা—তার পণটাই রইল—পথে বের করে তবে ছাড়লে। মিলন হলে এই কথাটাই তাকে বলব যে, আমিই এসেছি, তোমার আসার অপেক্ষা করিনি। বলব, চোখের জল ফেলতে ফেলতে এসেছি—কঠিন পথ ভাঙতে ভাঙতে এসেছি। এ-গর্ব আমি ছাড়ব না।

স্মরঙ্গমা—কিন্তু সে-গর্বও তোমার টিকবে না। সে যে তোমারও আগে এসেছিল নইলে তোমাকে বের করে কার সাধ্য।

সুদর্শনা—তা হয়তো এসেছিল—আভাস পেয়েছিলুম কিন্তু বিশ্বাস করতে পারিনি। যতক্ষণ অভিমান করে বসেছিলুম ততক্ষণ মনে হয়েছিল সেও আমাকে ছেড়ে গিয়েছে—অভিমান ভাসিয়ে দিয়ে যখনই রাস্তায় বেরিয়ে পড়লুম তখনই মনে হল সেও বেরিয়ে এনেছে, রাস্তা থেকেই তাকে পাওয়া শুরু করেছি। এখন আমার মনে আর কোনো ভাবনা নেই।...তিনি এই কঠিন পাথরে এই শুকনো ধুলোয় আপনি বেরিয়ে এসেছেন—আমার হাত ধরেছেন—সেই আমার অন্ধকার ঘরের মধ্যে যেমন করে হাত ধরতেন—হঠাৎ চমকে উঠে গিয়ে কাঁটা দিয়ে উঠত—এও সেই রকম।

কাঞ্চী—মা, তুমি যে হেঁটে চলেছ এ তো তোমাকে শোভা পায় না। যদি অহুমতি কর এখনই রথ আনিয়ে দিতে পারি।

সুদর্শনা—না না, অমন কথা ব'লো না—যে-পথ দিয়ে তাঁর কাছ থেকে দূরে এসেছি সেই পথের সমস্ত ধুলোটা পা দিয়ে মাড়িয়ে মাড়িয়ে ফিরব তবেই আমার বেরিয়ে আনা সার্থক হবে।...যখন রানী ছিলুম তখন কেবল সোনারপোর মধ্যেই পা ফেলেছি—আজ তাঁর ধুলোর মধ্যে চলে আমার এই ভাগ্যদোষ খণ্ডিয়ে নেব। আজ আমার সেই ধুলোমাটির রাজার সঙ্গে পদে পদে এই ধুলোমাটিতে মিলন হচ্ছে এ সূখের খবর কে জানত।

ঠাকুরদা—একটু দাঁড়াও, আমি ছুটে গিয়ে তোমার রানীর বেশটা নিয়ে আসি।

সুদর্শনা—না না না। সে রাণীর বেশ তিনি আমাকে চিরদিনের মতো ছাড়িয়েছেন—সবার সামনে আমাকে দাসীর বেশ পরিয়েছেন—বৈঁচেছি বৈঁচেছি—আমি আজ তাঁর দাসী—যে-কেউ তাঁর আছে আমি আজ সকলের নিচে।

ঠাকুরদা—শত্রুপক্ষ তোমার এ দশা দেখে পরিহাস করবে সেইটেই আমাদের অসহ্য হয়।

সুদর্শনা—শত্রুপক্ষের পরিহাস অক্ষয় হোক—তারা আমার গায়ে ধুলো দিক। আজকের দিনের অভিসারে সেই ধুলোই যে আমার অঙ্গরাজ।”

এই পরিপূর্ণ আত্মসমর্পণ রবীন্দ্রনাথের মতে আধ্যাত্মিক জীবনের চরম পরিণতি। একেবারে সকল অহংকার-বিমুক্ত, তৃণাদপি স্তনীচ হইয়া ভগবানের নিকট আত্মসমর্পণ করিতে হইবে, তবেই তাঁহাকে লাভ করা যাইবে—তবেই আধ্যাত্মিক সাধনা পূর্ণ হইবে, সমাপ্ত হইবে।

“তাকে হৃদয়ের মধ্যে স্থাপিত করে তাঁর হাতে নিজের ভার সমর্পণ করা... এইটি করতে গেলে গোড়াতেই অহংকারকে তার চূড়ার উপর থেকে

একেবারে নামিয়ে আনতে হবে। পৃথিবীর সকলের সঙ্গে সমান হও, সকলের নীচে গিয়ে বসো, তাতে কোনো ক্ষতি নেই। তোমার দীনতা ঈশ্বরের প্রসাদে পরিপূর্ণ হয়ে উঠুক, তোমার নম্রতা স্বমধুর অমৃতফল-ভারে সার্থক হোক। সর্বদা লড়াই করে নিজের জন্তে ওই একটুখানি স্বতন্ত্র জায়গা বাঁচিয়ে রাখবার কী দরকার, তার কী মূল্য? জগতের সকলের সমান হয়ে বসতে লজ্জা কোরো না—সেইখানেই তিনি বসে আছেন। যেখানে সকলের চেয়ে উঁচু হয়ে থাকবার জন্তে তুমি একলা বসে আছ সেখানে তাঁর স্থান অতি সংকীর্ণ।

যতদিন তাঁর কাছে আত্মসমর্পণ না করবে ততদিন তোমার হারজিত, তোমার সুখদুঃখ, চেউয়ের মতো কেবলই টলাবে, কেবলই ঘোরাবে। প্রত্যেকটার পুরো আঘাত তোমাকে নিতে হবে। যখন তোমার পালে তাঁর হাওয়া লাগবে, তখন তরঙ্গ সমানই থাকবে, কিন্তু তুমি হু হু করে চলে যাবে। তখন সেই তরঙ্গ আনন্দের তরঙ্গ। তখন প্রত্যেকটি তরঙ্গ কেবল তোমাকে নমস্কার করতে থাকবে এবং এই কথাটির প্রমাণ দেবে যে, তুমি তাঁকে আত্মসমর্পণ করেছ।”

(শব্দ ও সহজ, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ৩৪৬)

কবির এ-যুগের অনেক কবিতায়ও এই ভাবটি ফুটিয়াছে,—

“আসনতলের মাটির পরে লুটিয়ে রব।

তোমার চরণ-ধূলায় ধুলায় ধূসর হব।

কেন আমায় মান দিয়ে আর দূরে রাখ।...

আমি তোমার বাত্রীদলের রবো পিছে,

স্থান দিয়ে হে আমায় তুমি সবার নিচে।” (গীতাঞ্জলি)

“একটি নমস্কারে, প্রভু, একটি নমস্কারে

সকল দেহ লুটিয়ে পড়ুক তোমার এ সংসারে।”...ইত্যাদি (গীতাঞ্জলি)

এইবার সুদর্শনার পথে বাহির হওয়া। এই পথ বিশ্বের পথ। বিশ্বের মধ্যে নিজেকে পরিবাস্ত করিয়া দিয়া সর্বত্র আনন্দরূপকে উপলব্ধির পথ। এই বিশ্বাত্মভূতি, এই বিশ্ববোধ—সর্বভূতকে আত্মায় এবং আত্মাকে সর্বভূতে উপলব্ধি আধ্যাত্মিক সাধনার শেষ স্তর। আত্মসমর্পণের পরে এই বোধের উদ্ভবেই সাধনার পরিসমাপ্তি। এই বিশ্বব্যাপী অথও পরমানন্দময় রসকে বিচিত্রভাবে সৃষ্টির মধ্যে এবং হৃদয়ের গোপনতলে,—বাহিরে এবং ভিতরে সমানভাবে উপলব্ধিই রবীন্দ্রনাথের মতে ঈশ্বর-সাধনার চরম আদর্শ। এই পরমানন্দের সঙ্গে আমাদের যোগ সম্পূর্ণ হইলেই আমাদের মুক্তি।

“বিশ্ব তাঁর আনন্দরূপ, কিন্তু আমরা রূপকে দেখছি, আনন্দকে দেখছি নে, সেই জন্ত রূপ কেবল পদে পদে আমাদের আঘাত করছে। আনন্দকে যেমনি দেখব অমনি কেউ আর আমাদের কোনো বাধা দিতে পারবে না। সেই তো মুক্তি। সেই মুক্তি বৈরাগ্যের মুক্তি নয়, সেই মুক্তি প্রেমের মুক্তি। ত্যাগের মুক্তি নয়, যোগের মুক্তি। লয়ের মুক্তি নয়, প্রকাশের মুক্তি।”

(মুক্তি, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ৩৮৭)

সুদর্শনা এই উপলব্ধির পথে আসিয়া দাঁড়াইয়াছে। পথের ধূলিতেই আজ তাহার আনন্দের স্পর্শ—প্রেমের স্পর্শ। তাই সুদর্শনা বলিতেছে—“আজ আমার ধুলোমাটির রাজার সঙ্গে পদে পদে এই ধুলোমাটিতেই মিলন হচ্ছে...আজকের দিনের অভিসারে সেই ধুলোই যে আমার অঙ্গরাগ।” আজ নিখিল বিধেই তাহার প্রেমময়ের স্পর্শ—ক্ষুদ্র, বৃহৎ, ভালো, মন্দ, সকল রূপই আনন্দরূপ। যাহাকে সুদর্শনা হৃদয়ের মধ্যে একান্তভাবে পাইয়াছিল, সেই হৃদয়েশ্বরকে আজ সর্বত্র ব্যাপ্ত দেখিতেছে। এই বিশ্বরূপে না পাইলে একরূপে পাওয়াতে চরম সার্থকতা নাই। ভিতর ও বাহিরের মিলন হওয়া চাই।

সাধকের এই আকাঙ্ক্ষাটি এই যুগের কয়েকটি কবিতায়ও প্রকাশ পাইয়াছে,—

“যখন আমি পাব তোমায় নিখিল মাকে

সেইখনে হৃদয়ে পাব হৃদয়রাজে।

এই চিন্ত আমার বৃন্ত কেবল

তারি 'পরে বিশ্বকমল

তরির 'পরে পূর্ণ প্রকাশ

দেখাও মোরে।” (গীতাঞ্জলি)

“বিশ্বসাথে যোগে যেথায় বিহারো

সেইখানে যোগ তোমার সাথে আমারো।

নয়কো বনে, নয় বিজনে,

নয়কো আমার আপন মনে

সবায় যেথায় আপন তুমি, হে প্রিয়,

সেথায় আপন আমারো।”...ইত্যাদি (গীতাঞ্জলি)

আর অন্ধকার ঘরের সাধনায় সুদর্শনার প্রয়োজন নাই। তাহার রাজার স্বরূপ সে ভালোরূপে বুঝিতে পারিয়াছে। এখন আর একটি নির্দিষ্টরূপে সে তাহার প্রিয়তমকে দেখিতে চাহিবে না, কোনো রূপতৃষ্ণা তাহাকে উদ্ভাস্ত করিবে না।

কোনো পাপ স্পর্শ করিবে না, কোনো অহংকারের ভূত ঘাড়ে চাপিবে না, কোনো হুংখবেদনা, অনুশোচনা ক্রিষ্ট করিবে না। সকল রূপ, সমস্ত সৌন্দর্যের চাবিকাঠিটি তাহার হস্তগত হইয়াছে। অন্তরে ও বাহিরে অরূপ বিশ্বরূপের দর্শন তাহার হইয়া গিয়াছে। সাধনায় সে সিদ্ধ হইয়াছে। তাই রাজা বলিতেছেন,—‘আজ এই অন্ধকার ঘরের দ্বার একেবারে খুলে দিলুম—এখানকার লীলা শেষ হল। এসো এবার আমার সঙ্গে এসো, বাইরে চলে এসো—আলোয়।’

মানবাত্মার সাধনার এই বিচিত্রস্তর-সমন্বিত কাহিনী ‘রাজা’ নাটকের অন্তর্নিহিত ভাববস্তু। স্তরগুলি এইভাবে নির্দেশ করা যায়,—

(১) অরূপ জীবন-স্বামীর সহিত তাহার নিভৃত হৃদয়ের মধ্যে মিলন।

(২) স্বামীকে নির্দিষ্টরূপে বাহিরে দেখিবার আকাঙ্ক্ষা, এই স্থানেই দ্বন্দ্ব বা বিরোধের বীজ-বপন।

(৩) বসন্তোৎসবে অত্যন্ত স্বরূপ, রাজার ছদ্মবেশধারী এক ব্যক্তিকে দেখিয়া রাজা বলিয়া ভ্রম। তাহার সৌন্দর্যে উন্মত্ত হওয়া ও পদ্মপাতায় ফুল পাঠাইয়া প্রেম-নিবেদন ও তাহার মালা-গ্রহণ। রূপতৃষ্ণা ও সৌন্দর্যভোগাকাজ্জ্বার উত্তরোত্তর বৃদ্ধিতে বিরোধের পুষ্টিসাধন।

(৪) বাগানে আগুন লাগা, নিজের স্বামীর ভীষণ কালো মূর্তি-দর্শন, হৃদয় পরপুরুষের প্রতি আসক্তির অপরিহার্য লজ্জা ও জ্বালা, অতৃপ্ত রূপতৃষ্ণায় স্বামিত্যাগ ও পিতৃগৃহে গমন, সাত রাজার লালসার ইক্ষনস্বরূপ হইয়া তীব্র অশান্তি-অনুভব। রূপতৃষ্ণা ও ভোগাকাজ্জ্বার অনিবার্য পরিণাম। এইখানেই বিরোধের চরম পরিণতি।

(৫) আসক্তির পাত্রের প্রকৃত রূপদর্শনে ভুল ভাঙ্গা। আপন স্বামীর প্রতি পুনরায় প্রেমের উদ্ভব। তীব্র অনুশোচনা ও আত্মহত্যার সংকল্প। পাপের ক্ষয় ও নিজ স্বামীর প্রেমের স্বরূপ-উপলব্ধি। এই স্থানেই বিরোধের পতন।

(৬) প্রকৃতিস্থ হওয়া ও নিজ স্বামীর নিকট আত্মসমর্পণ। বিরোধ বিলুপ্ত।

(৭) পথে বাহির হওয়া ও স্বামীর যথার্থ স্বরূপ-উপলব্ধি ও পুনর্মিলন। অরূপ জীবনস্বামীকে বিশ্বরূপের মধ্যে উপলব্ধির চরম আনন্দ। এইখানেই নাটকের শেষ।

“হৃদর্শনা রাজাকে বাহিরে খুঁজিয়াছিল। যেখানে বস্তুকে চোখে দেখা যায়, হাতে ছোঁয়া যায়, ভাঙারে সঞ্চয় করা যায়, যেখানে ধনজনখ্যাতি, সেইখানেই সে বরমাল্য পাঠাইয়াছিল। বুদ্ধির অভিমানে সে নিশ্চয় স্থির করিয়াছিল

যে, বুদ্ধির জোরে সে বাহিরেই জীবনের সার্থকতা লাভ করিবে। তাহার সঙ্গিনী স্বরঙ্গমা তাহাকে নিবেদন করিয়াছিল। বলিয়াছিল, অন্তরের নিভৃত কক্ষে যেখানে প্রভু স্বয়ং আসিয়া আহ্বান করেন সেখানে তাঁহাকে চিনিয়া লইলে তবেই বাহিরে সর্বত্র তাঁহাকে চিনিয়া লইতে ভুল হইবে না;—নহিলে যাহারা মায়ার দ্বারা চোখ ভোলায় তাহাদিগকে রাজা বলিয়া ভুল হইবে। স্বদর্শনা একথা মানিল না। সে স্ববর্ণের রূপ দেখিয়া তাহার কাছে মনে মনে আত্মসমর্পণ করিল। তখন কেমন করিয়া তাহার চারিদিকে আগুন লাগিল, অন্তরের রাজাকে ছাড়িতেই কেমন করিয়া তাহাকে লইয়া বাহিরের নানা মিথ্যা-রাজার দলে লড়াই বাধিয়া গেল,—সেই অগ্নিদাহের ভিতর দিয়া কেমন করিয়া আপন রাজার সহিত তাহার পরিচয় ঘটিল, কেমন করিয়া দুঃখের আঘাতে তাহার অভিমান ক্ষয় হইল এবং অবশেষে কেমন করিয়া হার মানিয়া প্রাসাদ ছাড়িয়া পথে দাঁড়াইয়া তবে সে তাহার সেই প্রভুর সঙ্গলাভ করিল, যে-প্রভু কোনো বিশেষ রূপে বিশেষ স্থানে বিশেষ দ্রব্যে নাই, যে-প্রভু সকল দেশে সকল কালে; আপন অন্তরের আনন্দরসে যাহাকে উপলব্ধি করা যায়,—এ নাটকে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে।” (অরুণ রতনের ভূমিকা)

এইবার নাটকের কলাকৌশল সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক।

একটি আখ্যানের মধ্যে তত্ত্বকে এমন সার্থক, সুন্দর ও অব্যর্থভাবে রসরূপে রূপায়িত করা রবীন্দ্রনাথের আর কোনো রূপক-সাংকেতিক নাটকে দেখা যায় না। এই নাটকে সাংকেতিক নাট্যের চরম শিল্পকৌশল প্রদর্শন করা হইয়াছে। কল্পরূপী পাত্র হইতে অদৃশ্য স্বগন্ধ উথিত হইয়া চারিদিক আমোদিত করে, স্বগন্ধ ফুলের মধ্য হইতে অদৃশ্য পুষ্পসৌরভ বাতাসকে ভারাক্রান্ত করে, তখন আমরা যেমন সেই সুরভিত আবহাওয়ায় এমনি উৎফুল্ল হয়ে উঠি যে, সেই গন্ধের আধার স্থল, দৃশ্যমান পাত্রের কথা বা ফুলের কথা আর মনে থাকে না, এই নাটকের মধ্য হইতেও সেইরূপ অতীন্দ্রিয় ভাবানুভূতির যে সৌরভ উথিত হইতেছে, তাহাতেই আমাদের মনপ্রাণ মোহিত হইয়া এক দূর ভাবলোকে আনন্দ ও বিশ্বয়ের মধ্যে বিচরণ করে, আধারের কথা আমরা ভুলিয়া যাই; অথচ আধার স্পষ্ট, স্থলরূপে, স্বদৃশ্যভাবেই বিরাজ করিতেছে। এই স্বগন্ধি আবহাওয়া কেবল বাতাসেই সৃষ্ট হয় নাই, প্রত্যক্ষ বস্তু হইতে, একটি স্নসংবদ্ধ আখ্যানের মধ্য হইতেই উথিত হইতেছে। এই যে রূপ ও ভাবের অপূর্ব ও সার্থক মিশ্রণ, ইহাই সাংকেতিক নাটকের শ্রেষ্ঠ রূপ। ইহার মধ্যে এমন একটা ছত্র নাই, যাহা অবাস্তব বা অর্থহীন বা ভ্রুবোধ্য, পাত্রপাত্রীর সমস্ত উক্তি, দৃশ্য, নাট্যকারের মঞ্চনির্দেশ

সমস্তই অব্যর্থভাবেই একটা সুসংগত ভাবের ইঙ্গিত বহন করিতেছে, অথচ বাহিরের দিক দিয়াও আখ্যানভাগের স্বাভাবিকত্ব, মনোহারিত্ব ও নাটকীয়ত্ব নষ্ট হয় নাই।

তত্ত্ব বাদ দিলেও সুদর্শনাকে আমরা একটি সাধারণ নারীরূপে দেখিতে পারি। সংসারের বহু নারীর জীবনেই তো, এমনিতরো মোহের মেঘ ঘনীভূত হয়; আবার কাটিয়া যায়, ভুল ভাঙে, আবার নবজন্মের পরে নূতন জীবন আরম্ভ হয়, কখনো বা বজ্র মাথায় পড়িয়া দগ্ধ করে। সুদর্শনার অন্তর্জীবনের করুণ বিপ্লব, তাহার ব্যাকুলতা, স্বামিত্যাগের জন্ত লজ্জা ও গ্লানি, পাণিপ্রার্থী রাজাদের উপদ্রব ও অসম্মাননা, স্বামীর প্রতি জীব স্বাভাবিক অভিমান, সর্বত্যাগী আত্ম-সমর্পণ ও শেষে একনিষ্ঠ গভীর প্রেমে স্বামী-নির্ভরতা প্রভৃতি যেন একটা বাস্তবের মায়া সৃষ্টি করিয়া আমাদের মনোহরণ করে! তাহাকে যেন কোনো ভাবের সাংকেতিক মূর্তি বলিয়া মনে হয় না—সে যেন সজীব রক্তমাংসের নারী।

সমগ্র নাটকের মধ্যেও এই শিল্পকৌশল লক্ষ্য করা যায়। প্রত্যেক পাত্রপাত্রী বাস্তব মাটিতে দাঁড়াইয়া চলানো করিতেছে, কথাবার্তা বলিতেছে, অথচ তাহাদের স্বাভাবিক কথাবার্তার মধ্য হইতে অন্তরালবর্তী অতীন্দ্রিয় ভাবের ইঙ্গিতটা বেশ সুস্পষ্টভাবে বাহির হইয়া আসিতেছে। উৎসবে সমাগত পথিকদল, নাগরিকদল পৃথক পৃথক মনোবৃত্তি ও চিন্তার পরিচয় দিতেছে, তাহাদের কথাবার্তা, সংশয়, কৌতুহল এক-একটি স্বতন্ত্র রূপে রূপায়িত হইয়াছে, কোথাও অস্বাভাবিকত্ব নাই, সবই স্বাভাবিকভাবে রাজার স্বরূপের ইঙ্গিত দিতেছে। এমন কি, দাসী রোহিণীকেও কবি নিপুণভাবে অঙ্কিত করিয়াছেন। অল্প দাসী স্বরঙ্গমার প্রতি তাহার ঈর্ষা ও ইঙ্গিতটি কয়েকটি কথা মধ্য চমৎকার ফুটিয়াছে—‘তার ভাগ্য ভালো, রানীর কাছে রাজার পরিচয় সে-ই করিয়ে দেবে।’

সর্বোপরি রাজার চরিত্র-চিত্রণে নাট্যকারের কলাকৌশল সর্বোচ্চ ধাপে উঠিয়াছে। নাটকের মধ্যে রাজা কোথাও প্রত্যক্ষভাবে নাই, কোনো ঘটনায় তিনি অংশ গ্রহণ করেন নাই, অথচ তিনি সর্বত্র আছেন। সত্যই ভগবানের মতো অদৃশ্য থাকিয়া তিনি সমস্ত ঘটনা নিয়ন্ত্রিত করিতেছেন। তাঁহার অদৃশ্য শক্তি সর্বত্র অনুভূত হইতেছে।

এই রাজাকে রাজ্যের মধ্যে দেখা যায় না বটে, কিন্তু এই বিশ্বরাজ্যে অপূর্ব শৃঙ্খলার সহিত সমস্ত কার্য ঘটিতেছে। ভগবান এ-বিশ্বে সকলকেই স্বাধীনভাবে কাজ করিবার অধিকার দিয়াছেন, কাহাকেও তিনি বাধা দেন না, নিষেধ করেন না। ‘সে যে আমাদের সবাইকে রাজা করে দিয়াছে’, ‘আমাদের রাজা নিজে

জায়গা জোড়ে না, সবাইকে জায়গা ছেড়ে দেয়।’ ‘আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে।’ অথচ জগৎ-ব্যাপারে নিয়ম-শৃঙ্খলার বিদ্যুদ্ভাষী শৈথিল্য নাই। ভগবানের কাছে পৌঁছাইতে একটা বিশিষ্ট পথ নির্দিষ্ট হয় নাই। যে যে-ভাবে ভগবানের নিকট পৌঁছাইতে চাহিবে, সে সেই ভাবেই পৌঁছাইতে পারিবে। “All roads lead to Rome.” তাই রাজার রাজত্বে ‘সব রাস্তাই রাস্তা।’ বেদিক দিয়ে যাবে ঠিক পৌঁছোবে।’

নাস্তিক কাঞ্চীরাজের চরিত্রটিও চমৎকার ফুটিয়াছে; বাহিরের কার্য ও ভাষণ আভ্যন্তরিক তাৎপর্ষের সঙ্গে সুন্দর মিলিয়াছে। কাঞ্চীরাজ টাইপ-সিস্টল, প্রথমদিকে তাহার চরিত্রে রূপকের স্পর্শ আছে, শেষের দিকে সাংকেতিকতায় পর্যবসিত হইয়াছে।

রাজা নাটকের যাহা বিষয়বস্তু, সেই রাজা ও সুদর্শনা—ভগবান ও মানুষ—পরমাশ্রা ও জীবাত্মার বিচিত্র বিরহ-মিলন-কাহিনী ও তাহার তাৎপর্ষ এবং মানুষের অধ্যাত্মসাধনার স্বরূপ প্রভৃতি সবিস্তারে আলোচনা করা হইল। এখন প্রধান চরিত্রগুলির সাধনার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে একটু আলোচনা প্রয়োজন মনে করি।

সুদর্শনা পত্নীভাবে, স্বরক্ষমা দাসীভাবে, ঠাকুরদা বন্ধুভাবে এবং কাঞ্চীরাজ শত্রুভাবে রাজাকে ভজনা করিয়াছে। পাত্তপাত্তীগণের নানা ভাষণ হইতে ইহা আমরা জানিতে পারিয়াছি; কিন্তু এই বিভিন্ন ভাবের ভজনার বিভিন্ন বিশিষ্ট রূপ কি নাটকের মধ্যে ফুটিয়া উঠিয়াছে? স্বরক্ষমা রাজার দাসী, সুদর্শনার মধ্যেও পত্নীত্বের যে ভাব ছিল, তাহা একেবারে ত্যাগ করিয়া অবশেষে সে দাসী সাজিল,—‘বঁচেছি, বঁচেছি—আমি আজ তাঁর দাসী—যে-কেউ তাঁর আছে আমি সকলের নিচে।’ ‘আমি তোমার চরণের দাসী, আমাকে সেবার অধিকার দাও।’ ঠাকুরদা রাজার বন্ধু, একথা সুদর্শনা বলিয়াছে, স্বয়ংবর-সভায় সে রাজার সেনাপতিদের অগ্রতম বলিয়া পরিচয় দিয়াছে। কিন্তু রাজার বন্ধুত্বের কোনো বিশিষ্ট রূপ তাহার চরিত্রে ফোটে নাই, স্বরক্ষমাও যেমন রাজার প্রকৃতি সম্বন্ধে জানে, ঠাকুরদাও তাহাই জানে। ইহা তাহারা সাধনা-সিদ্ধ হইয়াছে বলিয়া জানে। কিন্তু দাসীর সহিত বন্ধুর জ্ঞান-বিষয়ক বা আচরণগত বা হৃদয়গত কোনো প্রভেদ লক্ষ্য করা যায় না। সকলপ্রকার সাধনার মূলেই দেখা যায়, পরিপূর্ণ আত্মসমর্পণ, পত্নী, দাসী, বন্ধু সকলেই একস্থানে সমান হইয়া গিয়াছে। সুতরাং বিভিন্ন প্রকারের সাধনার বৈশিষ্ট্য নাটকের মধ্যে কোথাও পরিস্ফুট হইয়া আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে না।

বিভিন্ন প্রকারের রসের সাধনা সম্বন্ধে আমাদের মনে একটা সংস্কার

বন্ধমূল হইয়া গিয়াছে। এই সংস্কারটি গড়িয়া উঠিয়াছে গোড়ীয় বৈষ্ণব-ধর্মের পঞ্চরসাস্রয়-সাধনা-পদ্ধতি হইতে। শান্ত, দাশ্য, সখ্য, বাৎসল্য ও মধুর—এই পাঁচটি ভাবের মধ্য দিয়া মানুষ ভগবানের সাধনা করিতে পারে, এই বিভিন্ন ভাবের সাধনার স্বরূপও ঐ ধর্মে নির্দিষ্ট আছে। এই মানবীয় রসের মধ্য দিয়াই ভগবানের উপলব্ধি রবীন্দ্রনাথের কবিমনে বিশেষভাবে রেখাপাত করে। বৈষ্ণবধর্ম ‘প্রিয়েরে দেবতা করে, দেবতারে প্রিয়।’ এই পঞ্চরসের সাধনার জ্ঞান কবি বৈষ্ণব-গীতিকাব্য হইতে পাইয়াছিলেন, ইহার কাব্যাংশ তাঁহাকে মোহিত করিয়াছিল, তত্ত্বাংশ নয়। বৈষ্ণবধর্মের তত্ত্বকে কবি গ্রহণ করেন নাই এবং এইপ্রকার রসাস্রয়-সাধনার স্বরূপটি উপেক্ষা করিয়াছেন।

বৈষ্ণবের ভগবান নির্দিষ্ট মূর্তিতে প্রকাশিত। সে অখিলরসাম্বতমূর্তি দ্বিত্বজ-মুরলীধর শ্রীকৃষ্ণবিগ্রহ। তাঁহার আর একটি মূর্তি আছে—চতুর্ভূজ নারায়ণমূর্তি। শান্তরসের সাধকের নিকট তিনি ঐ বিভূতিসম্পন্ন, ঐশ্বর্যময় মূর্তিতে প্রকাশিত। কিন্তু আর চারিটি রসের সাধকের কাছে তিনি ব্রজেন্দ্রনন্দন শ্রীকৃষ্ণ। এই মূর্তিই তাঁহার মাধুর্যময় মূর্তি। পঞ্চভাবের মধ্যে মধুর ভাব সর্বশ্রেষ্ঠ—এইখানেই তাঁহার স্বরূপশক্তির উচ্চতম স্তর হ্লাদিনীশক্তির প্রকাশ। এই শক্তি দ্বারাই তাঁহার অনন্ত আনন্দময় অংশের উপলব্ধি হয়। হ্লাদিনীশক্তির বিকাশ প্রেমে। এই প্রেমের চরম মূর্তিমতী প্রকাশ শ্রীরাধিকা। শ্রীরাধিকাই প্রেম দ্বারা শ্রীকৃষ্ণকে আনন্দরস আশ্বাদন করান।—

হ্লাদিনীর সার—প্রেম, প্রেমসার—ভাব ;

ভাবের পরমাকাষ্ঠা নাম—মহাভাব।

মহাভাব-স্বরূপা শ্রীরাধা-ঠাকুরাণী,

সর্বগুণধনি, কৃষ্ণকান্তাশিরোমণি। (চৈতন্যচরিতামৃত, আদিখণ্ড, ৪র্থ পরিচ্ছেদ)

এই কান্তাভাবে প্রেম-সাধনাই সর্বশ্রেষ্ঠ। নিজেকে রূপান্তরিত করিয়া মানুষ রাধিকার মতো কান্তাভাবে ভগবানকে ভজনা করিতে পারে। একমাত্র পুরুষ সেই পুরুষোত্তম—কান্তাভাবের উপাসক সবই নারী। এই পুরুষোত্তমের সঙ্গে প্রেমলীলাই তাহাদের জীবনের চরম কাম্য। ‘এই কান্তাপ্রেম সর্বসাধ্যসার’।

তারপর ভগবানের দাস বা দাসীভাবে, সখা বা সখীভাবে, পিতা বা মাতা-ভাবে সাধনাও বৈষ্ণবসাধন-পদ্ধতি-সম্মত।

কিন্তু এই বৈষ্ণবভাব-সাধনার মধ্যে একটি বিষয় লক্ষ্য করিতে হইবে যে, প্রত্যেক ভাবসাধক ভগবানকে সেই ভাবের মধ্যে আবদ্ধ করিয়াই দেখিবে। মধুরভাব-সাধক

ভগবানকে একান্তভাবে তাহার প্রিয়তম বলিয়া জানিবে, তাহাতে বিদুমাত্র ঈশ্বরজ্ঞান আসিতে পারিবে না। অসীম সীমা হইয়াই নীমার সহিত প্রেমলীলা করিবেন। বিদুমাত্র ঈশ্বরভাব আসিতে পারিবে না। ঈশ্বরভাব আসিলেই মাধুর্যভজনের বৈশিষ্ট্য নষ্ট হইয়া যায়। তাহাতে পরিপূর্ণ প্রেমাস্বাদন হইবে না।

ঈশ্বরজ্ঞানে সব জগৎ মিশ্রিত ;

ঈশ্বরশিখিলপ্রেমে নাহি মোর প্রীতি।

আমাকে ঈশ্বর মানে আপনাকে হীন ;

তার প্রেমবশে কভু না হই অধীন।

আমাকে ত যে-যে ভক্ত ভজে যেইভাবে,

তারে সে-সে ভাবে ভজি, এ মোর স্বভাবে।

মোর পুত্র, মোর সখা, মোর প্রাণপতি,

এই ভাবে যেই মোরে করে শুদ্ধভক্তি ;

আপনাকে বড় মানে আমারে সম-হীন ;

সেই ভাবে হই আমি তাহার অধীন।

(ঐ—আদির চতুর্থ)

সুতরাং বৈষ্ণব-রস-সাধনার আমরা স্বদর্শনাকে মধুরভাবের উপাসক বলিতে পারি না। স্বদর্শনার সহিত রাধিকার সাদৃশ্য আসিতে পারে না। স্বদর্শনার পত্নীত্ব-অভিমান চূর্ণ হইয়াছে, সে দাসী হইয়াছে এবং শেষে পথে বাহির হইয়া বহুরূপে প্রকাশিত অরূপ স্বামীর মিলন-স্পর্শ পাইয়াছে। প্রথমে বিশিষ্টভাবের পরিবর্তন হইয়াছে, শেষে জগদীশ্বর-জ্ঞানের মধ্যে তাহার প্রেমের পরিসমাপ্তি হইয়াছে। রাধিকার প্রেমের যে-গৌরব বৈষ্ণবসাহিত্যে দেখিতে পাই, স্বদর্শনা তাহা পায় নাই, বরং সে-গৌরব বিলয়েরই চেষ্টা তাহাতে আছে।

রাধিকার প্রেম গুরু, আমি শিষ্ঠ—নট,

সদা আমি নানা নৃত্যে নাচায় উদ্ভট।...

মোর রূপে আপ্যায়িত করে ত্রিভুবন ;

রাধার দর্শনে মোর জুড়ায় নয়ন।

মোর গীত-বংশীধরে আকর্ষে ভুবন ;

রাধার বচনে হরে আমার শ্রবণ।...

যজ্ঞপি আমার রসে জগৎ সরস ;

রাধার অধররসে আমি করে বশ।...

এইমত জগতের সূত্রে আমি হেতু

রাধিকার রূপগুণ আমার জীবাতু। (ঐ—আদির চতুর্থ)

তারপর রাধিকা মান করিলে, তিনি পায়ে ধরিয়া সাধিরাছেন, শেষে মহারাসে শতকোটি গোপীর সঙ্গে নৃত্যবিলাসে যখন শ্রীকৃষ্ণের বহুমূর্তি দেখিলেন, দেখিলেন যে-কৃষ্ণ তাঁহার সহিত নৃত্য করিতেছেন, সেই কৃষ্ণ অগ্ন্যাগ্ন গোপীর সঙ্গেও নৃত্য করিতেছেন, তখন রাধার প্রতি তাঁহার সাধারণ প্রেম দেখিয়া, রাধিকা মণ্ডলী ছাড়িয়া অন্তহিত হইলেন। ‘কৃষ্ণ নিতান্তই আমার আর কাহারো নহে’—এই অত্যন্ত মদীয়তাজ্ঞানই তাঁহার মণ্ডল-ত্যাগের কারণ। তারপর শ্রীকৃষ্ণের অবস্থা চৈতন্তচরিতামৃতকার বর্ণনা করিয়াছেন,—

ক্রোধ করি রাস ছাড়ি গেলা মান করি ;
 তাঁরে না দেখিয়া ইহা ব্যাকুল হইলা হরি ।
 সম্যক বাসনা কৃষ্ণের ইচ্ছা রাসলীলা
 রাসলীলা-বাসনাতে রাধিকা শৃঙ্খলা ।
 তাহা বিনা রাসলীলা নাহি ভাব চিন্তে ;
 মণ্ডলী ছাড়িয়া গেলা রাধা অবেশিতে ।
 ইতস্ততঃ ভ্রমি কাঁহা রাধা না পাইয়া ;
 বিবাদ করেন কামবাণে থির হঞা ।
 শতকোটি গোপীতে নহে কাম নির্বাণ ;
 ইহাতেই অনুমানি ঐরাধিকার গুণ ।

(মধ্যের অষ্টম)

কান্তাভাবের প্রেমিকা এই রাধিকাকে বৈষ্ণবধর্মে এতোখানি উচ্চাসন দেওয়া হইয়াছে। তাই রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলায় যে অপূর্ব তন্ময়তা, নিবিড় মিলনে যে-সর্ববিস্মরণী রসোল্লাস, যে-পরিপূর্ণ তৃপ্তি, রাজা-সুদর্শনার শেষ মিলনে তাহা দেখা যায় না।

আর একটি বিষয়ও লক্ষ্য করিতে হইবে। রাধিকার প্রেমের পাত্র তেজ রূপধারী ভগবান। সুদর্শনার রাজা অরূপ, তাঁহার সহিত প্রত্যক্ষ মিলনের স্বযোগ নাই, কেবল বহুরূপের মাধ্যমে তাঁহার মিলনস্থল অল্পভব করিতে হইবে। উভয়ের প্রেম-পাত্রের স্বরূপ বিভিন্ন, তাই উভয়ের সাধনার রূপ এক নয়। তাই সুদর্শনার প্রেমলীলা অত জীবন্ত ও গভীরভাবে পরিস্ফুট হইবার অবকাশ পায় নাই।

ঠাকুরদার সখ্যভাবের সাধনাও ঐপ্রকার। উহার সহিত বৈষ্ণব-সখ্যরসের মিল নাই। বৈষ্ণব-রসশাস্ত্রের সুবিখ্যাত গ্রন্থ ‘উজ্জ্বলীলমণি’তে রূপগোষ্ঠামী সখ্যসম্বন্ধে বলিয়াছেন—‘বিমুক্তসংলক্ষ্যে বা স্ত্রীদ্বিশ্রুতায় রতির্দ্বয়ো’—অর্থাৎ দুই-জনের সম্মুখীন, বিশ্রুতায়ক যে রতি, তাহাকে সখ্য বলে। বিশ্রুত কি? ‘বিশ্রুত

গাঢ়বিশ্বাসবিশেষে মঙ্গণোজ্বিতঃ’—অর্থাৎ পরস্পর সর্বপ্রকারে নিজের সহিত অভেদ-প্রতীতি-রূপ গাঢ়বিশ্বাসবিশেষের নাম বিশ্রুত। রাজার সহিত ঠাকুরদার বন্ধুত্ব বিমুক্তসংভ্রমও নয়, বিশ্রুতাত্মকও নয়। ঠাকুরদা রাজার স্বরূপের গূঢ় রহস্যময় প্রকৃতি জানিয়া বরং সন্মম ও ভক্তিসমন্বিত। স্বরূপের ভক্তিকে বরং দাস্তুরতি বলা যায়। সে ভগবানের নানা ঐশ্বর্যময় প্রকাশকে পরমশ্রদ্ধার সঙ্গে দেখিয়াছে।

রবীন্দ্রনাথ যে এই নাটকে সূদর্শনাকে পত্নীরূপে, স্বরূপকে দাসীরূপে, ঠাকুরদাকে বন্ধুরূপে উপস্থাপিত করিয়াছেন, তাহার মূলে উপনিষদের ‘স বন্ধুর্জনিতা বিধাতা’, ‘পিতানোহসি’ প্রভৃতি উক্তি এবং সীমা-অসীম-তত্ত্বের নিজস্ব কাব্যময় উপলব্ধির প্রভাব আছে, তদুপরি বৈষ্ণবধর্মের মূর্তিনিরপেক্ষ প্রভাবও কিছু পড়িয়াছে। মোট কথা, বিভিন্ন সাধনার স্বরূপ একই—সকলই মানবাত্মার অন্তরে ও বাহিরে উপনিষদের আনন্দময় ও রসময় ব্রহ্মোপলব্ধির সাধনা।

এই আধ্যাত্মিক সাধনার চরম উদ্দেশ্য সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের যে দৃষ্টিভঙ্গী তাঁহার এই যুগের কাব্যে প্রতিফলিত, এই নাটকের মধ্যেও তাহার আভাস আছে। আধ্যাত্মিক সাধকদের মতো ভগবানের সহিত মিশিয়া যাওয়া বা ভগবানকে লাভ করা তাঁহার কাম্য নয়, তিনি একটি স্থির উপলব্ধির চরম শান্তি ও সার্থকতা চাহেন না। তিনি ধর্মসাধক নন, তিনি কবি, ভাগবত-রসের শিল্পী। লীলাময় ভগবান যে-নানা বিচিত্র রূপ ও রসে সৃষ্টির মধ্য দিয়া অনন্তকাল ধরিয়া আত্মপ্রকাশ করিয়া চলিতেছেন, মানুষও তাঁহার সেই বিচিত্র স্পর্শ পাইতে পাইতে তাঁহার প্রেমে আকৃষ্ট হইয়া জন্মজন্মান্তরের মধ্য দিয়া তাহারই পিছনে ছুটিয়াছে। কখনও তাঁহাকে একেবারে ধরিতে পারিতেছে না। শুধু চলিয়াছে ক্রমাগত অন্বেষণ, অনন্ত পথচলা, অফুরন্ত অভিসারযাত্রা, তাঁহাকে খুঁজিয়া বেড়ানোর মধ্যেই সাধনার সার্থকতা—এই অন্বেষণের মধ্যেই তাঁহাকে পাওয়া। ইহাই রবীন্দ্রনাথের আধ্যাত্মিক রস-সাধনা বা ভগবদভূতির স্বরূপ। সূদর্শনাও বসন্তরাত্রে বালকদলের গান শুনিয়া বলিতেছে,—“আমার মনে হচ্ছে যা পাবার জিনিস তাকে হাতে পাবার জো নেই—তাকে হাতে পাবার দরকার নেই। এমনি করে খোঁজার মধ্যেই সমস্ত পাওয়া যেন স্বাভাবিক হয়ে আছে।” ইহার প্রতিধ্বনি কবির এই যুগের গানেও পাওয়া যায়,—‘তোমার খোঁজা শেষ হবে না মোর যবে আমার জীবন হবে তোমার’ (গীতাঞ্জলি); ‘আমার এই পথ-চাওয়াতেই আনন্দ’ (গীতিমালা), ‘শুধু তোমার চাওয়া সেও আমার পাওয়া’ (ঐ), ‘পথে চলাই সেই তো তোমার পাওয়া’ (গীতালি)।

এইবার কাঞ্চীরাজের সাধনা সম্বন্ধে দু’একটি কথা বলা যাইতে পারে।

কাঞ্চীরাজ জড়বাদী, প্রত্যক্ষবাদী, নাস্তিক, বুদ্ধিমান, শক্তিশালী, কৌশলী বিদ্রোহী, সাহস ও তেজ-সম্পন্ন। সে রাজার অস্তিত্বে বিশ্বাস করে না বলিয়া রাজার বেশধারী ভণ্ড স্ববর্ণকে সহজেই চিনিয়া ফেলিল। স্বদর্শনার রূপখ্যাতিতে মুগ্ধ হইয়া সে তাহাকে দেখিতে চায়, স্ববর্ণের দ্বারা তাহার উদ্দেশ্য সফল হইবে জানিয়া তাহাকে সে হাতে রাখিল। ভণ্ড রাজাকে স্বদর্শনা ফুল পাঠাইয়া প্রেমনিবেদন করিয়াছে জানিয়া রাজা যে সত্যই নাই, এ-বিশ্বাস তাহার দৃঢ়প্রতিষ্ঠ হইল। কৌশলে স্ববর্ণের গলার মালা পাঠাইয়া দিয়া তাহার সাহস বাড়িয়া গেল এবং স্বদর্শনাকে লাভ করিবার জন্ত সে সচেষ্ট হইল। এই উদ্দেশ্যে সে বাগানে আগুন ধরাইয়া দিল, কিন্তু অপ্রত্যাশিত ভাবে তাহার উদ্দেশ্য ব্যর্থ হইল। স্বদর্শনার গৃহত্যাগ-সংবাদ পাইবার সঙ্গে সঙ্গেই সে স্ববর্ণকে সঙ্গে করিয়া কান্স-কুজের রাজনতায় উপস্থিত। সে স্ববর্ণের বন্ধু হিসাবে ক্ষত্রিয়ধর্ম-অনুসারে স্বদর্শনাকে বলপূর্বক হরণ করিয়া লইয়া যাইতে প্রস্তুত। স্ববর্ণ কাপুরুষ, যুদ্ধবিগ্রহে তাহার ভয়, তারপর অদৃষ্ট রাজার অস্তিত্ব সম্বন্ধে সে নিঃসন্দেহ নহে। কিন্তু কাঞ্চীরাজ স্থিরবুদ্ধি, অবিশ্বাসী, নির্ভীক এবং সাহসী।

স্ববর্ণ—কান্সকুজরাজকে ভয় না করলেও চলে—কিন্তু—

কাঞ্চী—কিন্তুকে ভয় করতে আরম্ভ করলে জগতে নিরাপদ জায়গা খুঁজে পাওয়া যায় না।

স্ববর্ণ—সত্য বলি, মহারাজ, ওই কিন্তুটি দেখা দেন না কিন্তু ওঁর কাছ থেকে নিরাপদে পালাবার জায়গা জগতে কোথাও নেই।

কাঞ্চী—নিজের মনে ভয় থাকলেই ওই কিন্তুর জোর বেড়ে ওঠে।

স্ববর্ণ—ভেবে দেখুন না বাগানে কী কাণ্ডটা। আপনি আটঘাট বেধেই তো কাজ করেছিলেন, তার মধ্যেও কোথা দিয়ে কিন্তু এসে ঢুকে পড়ল। তিনিই তো রাজা, তাঁকে মানব না ভেবেছিলুম, আর না মেনে থাকবার জো রইল না।

কাঞ্চী—ভয়ে মানুষের বুদ্ধি নষ্ট হয়, তখন মানুষ যা-তা মেনে বসে। সেদিন যা ঘটেছিল সেটা অকস্মাৎ ঘটেছিল।

ইহাই জড়বাদী দার্শনিকের যুক্তি। জগতে যাহা কিছু ঘটতেছে, তাহা অমোঘ প্রকৃতির নিয়মের বলে। সমস্তই কার্যকারণ-শৃঙ্খলা ও যুক্তির গভীর মধ্যে আবদ্ধ। ইহার মধ্যে যদি অপ্রত্যাশিত কিছু ঘটে, প্রাণপণ চেষ্টার পরেও যদি কোনো কাজ সফল না হয়, যখন যুক্তিবুদ্ধি দিয়ে তাহার কারণ নির্ণয় করা যায় না, তখন আমরা তাহাকে accident বা আকস্মিক ঘটনা বলিয়া মনকে

সান্ত্বনা দিই। ইহার মধ্যে যে অদৃশ্য নিয়ন্ত্রণকারীর অমোঘ হস্ত প্রসারিত হইয়া আছে, তাহা স্বীকার করাকে দুর্বলতা মনে করি। জগদতীত শক্তিতে অবিশ্বাসী মনের ইহাই ক্রিয়া।

স্বয়ংবর-সভায় যখন ঠাকুরদা প্রবেশ করিয়া রাজার সেনাপতি বলিয়া নিজের পরিচয় দিয়া সমবেত রাজাদিগকে যুদ্ধার্থে আহ্বান করিল, তখন রাজাদের অনেকে দ্বিধা বোধ করিতে লাগিল, অনেকে সরিয়া পড়িল, একা কাঞ্চীরাজই সেই আহ্বান গ্রহণ করিয়া নির্ভীকভাবে যুদ্ধার্থ প্রস্তুত হইল। আত্মশক্তির উপর তাহার দৃঢ় বিশ্বাস, অতি-জাগতিক শক্তিকে সে 'আগাগোড়া ফাঁকি' বলিয়া মনে করে, তাহার জ্ঞান মানুষের মনে যে একটা বৃথা ভয়, তাহার বিশ্বাস, তাহা মানুষের অন্তর্নিহিত দুর্বলতা মাত্র।

তারপর যুদ্ধক্ষেত্রে অভাবিত বিপর্যয়।—

তৃতীয়—(নাগরিক) লড়ে'ছিল কাঞ্চীরাজ সে-কথা বলতেই হবে।

প্রথম—সে যে হেরেও হারতে চায় না।

দ্বিতীয়—শেষকালে অস্ত্রটা একেবারে তার বুকে এসে লাগল।

তৃতীয়—তার আগে সে যে পদে পদেই হারছিল তা যেন টেরও পাচ্ছিল না।

প্রথম—অগ্নি রাজারা তো তাকে ফেলে কে কোথায় পালান তার ঠিক নেই।

দ্বিতীয়—গুনেছি কাঞ্চীরাজ মরেনি।

দ্বিতীয়—না, চিকিৎসায় বেঁচে গেল কিন্তু তার বুকের মধ্যে যে হারের চিহ্নটা আঁকা রইল সে তো আর এ জন্মে মুছবে না।

প্রথম—রাজার কেউ পালিয়ে রক্ষা পায়নি—সবাই ধরা পড়েছে। কিন্তু বিচারটা কী রকম হল?

দ্বিতীয়—আমি গুনেছি সকল রাজারই দণ্ড হয়েছে কেবল কাঞ্চীর রাজাকে বিচারকর্তা নিজের সিংহাসনের দক্ষিণপার্শ্বে বসিয়ে স্বহস্তে তার মাথায় রাজ-মুকুট পরিয়ে দিয়েছে।

তারপরই কাঞ্চীরাজের বিরাট পরিবর্তন। রাজার অস্তিত্বে সে বিশ্বাসী, সে ভক্ত, রাজার কাছে চরম আত্মসমর্পণের জ্ঞান তাঁহাকে খুঁজিতে পথে বাহির হইয়াছে।—

যখন কিছুতেই তাকে রাজা বলে মানতে চাইনি তখন কোথা থেকে কাল-বৈশাখীর মতো এসে এক মুহূর্তে আমার ধ্বজা পতাকা ভেঙে উড়িয়ে ছারখার করে দিলে, আর আজ তার কাছে হার মানবার জ্ঞানে পথে ঘুরে বেড়াচ্ছি, তার আর দেখাই নেই।—

আত্মশক্তিসচেতন, শক্তিশালী, ঐশীশক্তিতে অবিশ্বাসী লোকেরা যখন নিজেদের জ্ঞান,

বুদ্ধি ও চেষ্টার পথে চলিয়া পদে পদে ব্যাহত হয়, তখন হঠাৎ তাহাদের জীবনের মোড় ঘুরিয়া যায়, জড়শক্তির অতীত কোনো একটা শক্তি আছে বলিয়া তাহাদের বিশ্বাস জন্মে। তখন যতোখানি শক্তি ও আবেগ লইয়া সে অবিশ্বাসী হইয়াছিল, ততোখানি শক্তি ও আবেগের সঙ্গেই সে আবার বিশ্বাসী হয়। কাঞ্চীরাঙ্গের নাস্তিকতায় কোনো দ্বিধা ছিল না, দুর্বলতা ছিল না, চলৎ-চিন্ততা ছিল না। যে-শক্তি, আবেগ ও বুদ্ধি ছিল অবিশ্বাসের অন্তর্ভুক্ত, ছিল বিদ্রোহের মূলে, তাহাই রূপান্তরিত হইয়া আসিল বিশ্বাসের দিকে, আত্মপ্রকাশ করিল ভক্তি ও আত্ম-সমর্পণে। শক্তির মাহাত্ম্যই বিশ্বাসের গভীরতা বৃদ্ধি করে। পুরাণে ভগবানকে শত্রুরূপে ভজনা করার উল্লেখ আছে। রাবণ, শিশুপাল প্রভৃতি ভগবৎ-বিরুদ্ধাচরণের শেষফলস্বরূপ মৃত্যুতে ভগবানকে লাভ করিয়াছে। শত্রুরূপে ভজনাতে তিন জন্মে মুক্তি এবং মিত্ররূপে ভজনাতে সাত জন্মে মুক্তি—এইরূপ কথাও পুরাণকার বলিয়াছেন। ইহার তাৎপৰ্য এই যে, ভীষণ শত্রুতার মধ্যে একটা অসাধারণ শক্তি, অনমনীয় দৃঢ়তা, অবিচলিত নিষ্ঠা প্রকাশ পায়,—শত্রুর সম্মুখে একটা সর্ব-বিস্মরণকারী তন্ময়তা আসে, যেমন তেলাপোকা কাচপোকাকে ভাবিতে ভাবিতে কাচপোকায় পরিণত হয়। এই শক্তি, এই তন্ময়তাই শত্রুতার অবসানে তাহাকে উচ্ছাদের ভক্তে পরিণত করে। মনে হয়, এই শক্তি ও নিষ্ঠাকে প্রশংসা করিবার জন্যই রবীন্দ্রনাথ পরাজিত কাঞ্চীরাঙ্গকে বিচারকের দক্ষিণ পার্শ্বে বসাইয়া স্বহস্তে রাজমুকুট পরাইয়া দিবার দৃশ্যের অবতারণা করিয়াছেন। ‘অচলায়তনে’ মহাপঞ্চককে কবি এই সম্মান দিয়াছেন। সংস্কারের দৃঢ়তা ও নিষ্ঠার অটলতা দেখিয়া তাহাকেই নূতন, মুক্ত ধর্মের পুনর্গঠনের ভার দেওয়া হইল। দুর্জয়বাদী, অধবিশ্বাসী, দুর্বল অপেক্ষা শক্তিশালী ঘোর নাস্তিক ভালো; কারণ, উহাদের পরিবর্তনের আশা কম। তাই অগ্রান্ত রাজা শান্তি পাইল। পীড়ন ও শত্রুতার মধ্য দিয়া ভগবান মানুষকে জয় করিয়া লন, তাহাকে রূপা ও উদ্ধার করেন, ইহা রবীন্দ্রনাথ অগ্রতঃ বলিয়াছেন :—

“যখন তোমায় আঘাত করি

তখন চিনি।

শত্রু হয়ে দাঁড়াই যখন

লও যে জিনি।” (গীতাংলি)

“পুষ্প দিলে মারো যারে

চিনলো না সে মরণকে।

বাণ খেয়ে যে পড়ে, সে যে

ধরে তোমার চরণকে।

সবর নীচে ধুলার পরে

ফেলো বারে মুহূর্ত-শরে,

সে যে তোমার কোলে পড়ে,

ভয় কি বা তার পড়নকে ?" (গীতালি)

এই নাটকের যে-যুদ্ধ, তাহা প্রতীক-যুদ্ধ। ইহা জড়শক্তির সহিত আধ্যাত্মিক শক্তির যুদ্ধ, নাস্তিকতার ও দুর্বল বিশ্বাসের সহিত ধর্মবুদ্ধির যুদ্ধ, পাপের সহিত সত্য ও গ্রায়ের যুদ্ধ। মানবাত্মা পাপের কলুষে আচ্ছন্ন হইয়া অহং-এর প্রাবল্যে নিজেকেই সমস্ত শক্তির আধার মনে করে। তারপর একসময়ে ভীষণ আঘাতে তাহার মোহভঙ্গ হয়—নিজস্ব স্বরূপ সে উপলব্ধি করিতে পারে। ভগবানের এই ভাষণ আঘাত মুক্ত-আত্মা, ভগবৎ-প্রেমিক ঠাকুরদার মাধ্যমে কাঞ্চীরাজের বিকল্পে চালিত, তাই তাহার যোদ্ধাবেশে রণক্ষেত্রে উপস্থিতি।

এইবার রবীন্দ্র-অধ্যাত্ম-সাধনার মূর্তিমান স্বরূপ ঠাকুরদার চরিত্র সম্বন্ধে দু'একটি কথা বলিয়া আমাদের আলোচনা শেষ করিব।

ঠাকুরদা-চরিত্র রবীন্দ্রনাথের এক অপরূপ সৃষ্টি। অদ্বিতীয় রূপশিল্পী কবি উপনিষদের খনি হইতে কাঁচা সোনা আহরণ-করিয়া অত্যাশ্চর্য কল্পনা ও গভীর অনুভূতির তাপে বিগলিত করিয়া অধ্যাত্মসাধনার যে-মূর্তি নির্মাণ করিয়াছেন, সেই মূর্তিটি ঠাকুরদার মধ্যে রূপায়িত। প্রথমে, শারদোৎসবের মধ্যে আমরা ঠাকুরদাদার সাক্ষাৎ পাই। ছেলের দল লইয়া সে শরতের আনন্দের সঙ্গে অন্তরের আনন্দ যোগ করিয়া শারদোৎসবে মাতিয়াছে। কিন্তু 'রাজা' নাটকের মধ্যেই আমরা ঠাকুরদা-চরিত্রের পূর্ণ বিকাশ দেখিতে পাই। তারপর 'ভাকঘর'-এ ফকিরবেশে, 'অচলায়তন'-এ দাদাঠাকুর-রূপে, 'মুক্তধারা'-য় ধনঞ্জয় বৈরাগী-রূপে, 'ফাল্গুনী'-তে বাউলরূপে সে আমাদের দর্শন দিয়াছে। ইহা একই মূল-চরিত্রের নানা রূপাভিব্যক্তি। 'এই একলা মোদের হাজার মানুষ দাদাঠাকুর।'

ঠাকুরদা মুক্ত-আত্মা। কিন্তু তাহার মুক্তি জগৎ ও জীবনকে অস্বীকার করিয়া নয়, ত্যাগ-বৈরাগ্যের মুক্তি নয় তাহার, জগৎ ও জীবনের সহিত যুক্ত হইয়াই তাহার মুক্তি,—ইহা প্রেমের মুক্তি, আত্মপ্রকাশের মুক্তি। ভগবানের স্বরূপ ও রহস্য সমস্তই তাহার বিদিত; পরমানন্দময় ও পরম-রসময়ের যে রসপ্রবাহ প্রকৃতি ও মানবের মধ্যে শতধারায় প্রবাহিত, তাহাতে তাহার নিরন্তর সন্তরণ। মন তাহার সর্বদা আনন্দময়—গানে ও নাচে তাহার বন্ধনহীন উল্লাস সর্বদা উছলিয়া পড়িতেছে। সকল সংসারকে সে আপনার বুকে আঁকড়াইয়া ধরিয়াছে, সকলের প্রতি তাহার প্রেম ও দরদ, প্রকৃতির আনন্দের সহিত, সৌন্দর্যের সহিত একাত্ম হইয়া ঋতুতে

ঋতুতে নব নব উৎসবে সে মত্ত। তাই ‘দখিন হাওয়ার সঙ্গে তাহার পাল্লা’, কুঞ্জবনের ‘দারী’ সে—‘উৎসবের সূত্রধর’। পরমলীলাময়ের লীলার গভীর তাৎপর্য বসন্তোৎসবে সে বুঝিয়াছে, তাই বিশ্বলীলার সঙ্গে তাহার অন্তরঙ্গ যোগ। সে নটরাজের চেনা, নটরাজের নৃত্যের তালে তালে সে জীবনরঙ্গভূমিতে নৃত্যে মাতিয়াছে।

ঠাকুরদা বিশ্বরাজের বন্ধু। রাজার স্বভাব, তাঁহার কার্যকলাপ, মতিগতি সমস্তের তথ্য ও সত্য তাহার জানা আছে। ‘আমাদের রাজা নিজে জায়গা জোড়ে না, সবাইকে জায়গা ছেড়ে দেয়, সে যে সবাইকে রাজা করে দিয়েছে।’ ‘কবে আমার রাজা রাস্তার লোকের চোখ ধাঁধিয়ে বেড়ায়’, ‘আমার রাজা যদি বা দেখা দিত, তোদের চোখেই পড়ত না। দেশের সঙ্গে তাকে আলাদা বলে চেনাই যায় না—সে সকলের সঙ্গেই মিশে যায় যে।’ ‘তোমাদের রাজা তো কারও কানে ধরে বলছেন না আমি আছি। তিনি তো বলেন, তোমরাই আছ, তাঁর সবই তো তোমাদের জন্তে।’ সে জানে, ‘আমার রাজার ধ্বজায় পদ্মফুলের মাঝখানে বজ্র আঁকা’—কেবল কিংশুক ফুল আঁকা নয়। বাহিরে রাজার পদ্মের পেলবতা ও সৌন্দর্য—ভিতরে বজ্রের কাঠিন্য, তিনি তো কেবল নয়ন-ভুলানো নির্গন্ধ কিংশুক ফুল নন।

ঠাকুরদা জীবনের দুঃখ-বেদনার প্রকৃত তাৎপর্যটি বুঝিয়াছে। বুঝিয়াছে, জীবনের দুঃখ, শোক, মৃত্যু সেই লীলাময়েরই লীলা। ইহার ভয়ংকর মূর্তিতে আসিলেও ভীত হইবার কারণ নাই, কারণ তাহার পরিণাম কল্যাণময়। রুদ্রমূর্তিই শিবমূর্তিতে পরিণত হয়—ধ্বংসের পরই নবসৃষ্টি। তাই ‘একে একে পাঁচ পাঁচটি ছেলে মরার’ নিদারুণ পুত্রশোকের মধ্যেও এই লীলা-রসিক বন্ধুকে সে ছাড়িতে পারে নাই। ‘ছেলে তো গেলই তাই বলে কি ঝগড়া করে রাজাকেও হারাব।’

এইরূপ চরম আধ্যাত্মিক দৃষ্টিসম্পন্ন, অহংমুক্ত, তত্ত্বজ্ঞানী, মানবপ্রেমিক, রসিক, বৃদ্ধ-শিশু, আনন্দময় মহাপুরুষদের কাছেই ভগবানের গুঢ় অভিপ্রায়টি প্রকটিত হয়। চিরন্তন সত্য ও ত্রাণের মৰ্যাদারক্ষার জন্ত, বিকৃত পুরাতনকে ধ্বংস করিয়া নবসৃষ্টির প্রতিষ্ঠা করিবার জন্ত সেই অভিপ্রায়কে তাঁহার জ্ঞান ও কর্মের মধ্যে রূপায়িত করেন। তাই এই সদানন্দ বৃদ্ধটির রাজার সেনাপতিবেশে যুদ্ধযাত্রা—তাই তো তাহার গুরুরূপে অবতীর্ণ হইয়া অচলায়তনের প্রাচীর ভাঙা ও নূতন ধর্মবোধের প্রতিষ্ঠা।

‘রাজা’ নাটকের পটভূমিকায় একটি বসন্ত-ঋতুর উৎসব আছে। এ-কথার উল্লেখযোগ্য যে, এই উৎসবের একটা তাৎপর্যের ইঙ্গিতও নাটকটির মধ্যে ক্রিয়াশীল।

বসন্ত-প্রকৃতির মধ্যে যে সৌন্দর্যের সমারোহ, যে রূপৈশ্বর্যের লীলা, সাধারণের চোখে উহাই তাহার চূড়ান্ত রূপ। তাহারা মনে করে, এই উজ্জ্বল রূপ কেবল ভোগের ইন্ধনস্বরূপ, রূপ-লালসা-তৃষ্ণির উপায়স্বরূপ। কিন্তু আসলে এই বাহিরের রূপৈশ্বর্যের অন্তরালে আছে এক স্তমহান্ রিক্ততা, এক আপন-ভোলা বৈরাগ্য, এক নিরাভরণ সরলতা। বসন্ত ঋতুর রাজা হইলেও অন্তরে সে সন্ন্যাসী, নিরাসক্ততা ও ত্যাগের মহিমায় সে মগ্নিত। ঠাকুরদার গানে বসন্তের এই স্বরূপের বর্ণনা আছে। তাই বসন্তকে বাহারা বাহিরের উজ্জ্বলতা দিয়াই বিচার করে, বসন্তের সৌন্দর্যকে বাহারা শুধু ভোগের চোখেই দেখে, তাহারা ইহার প্রকৃত সৌন্দর্যের সন্ধানটি পায় না। ভোগবাসনার উদ্বেগ, অচঞ্চল, অনাবিল, স্বচ্ছ, পরিপূর্ণ সৌন্দর্যের আশ্বাদটুকু হইতে তাহারা বঞ্চিত হয়, কেবল গ্লানিকর, মোহময় মত্ততাই তাহাদের সার হয়।

সুদর্শনার সৌন্দর্য-ভোগাকাজ্জা—রূপতৃষ্ণা ও তাহার পরিণাম এই নাটকের বিষয়বস্তু। সুদর্শনা বসন্তের বাহিরের উজ্জ্বল সাজের মতো চোখ-ঝলমানো রূপে রাজার সৌন্দর্য দেখিতে চাহিয়াছিল। কিন্তু সৌন্দর্য তো কেবল চোখ-ভুলানো সৌন্দর্য নয়, সে তো কেবল ভোগের ইন্ধন যোগাইবার জন্ত নয়, তাহার মধ্যে আছে ত্যাগ ও বৈরাগ্য, অজস্র দানের রিক্ততাই তাহার স্বরূপ, তাহাতে আছে অগ্নি ও বজ্র, কোমল ও কঠোরের মধ্য দিয়া তাহা রূপায়িত। ইহার প্রকৃত স্বরূপটি না বুঝিয়া, ভোগের দৃষ্টি দিয়া কেবল তাহার বাহিরের উজ্জ্বল্যটুকু ধরিতে গেলে, তাহা ভীষণ কুৎসিত ও ভয়ংকর কালো মূর্তিতে প্রকটিত হইবে। তারপর ভোগাকাজ্জা নিমূল হইলে, চোখের নেশা কাটিয়া গেলে, পরিপূর্ণ, স্বচ্ছ, নির্মল সৌন্দর্যের সাক্ষাৎ মেলে, তখন ভীষণই মধুর হয়, কালোর মধ্যেই জীবন-জুড়ানো আলোর দর্শনলাভ ঘটে, নিখিল বিশ্বের সৌন্দর্যের মূলরহস্যটি অবগত হওয়া যায়। বসন্ত, ইহাই সুদর্শনার অন্তর্জীবনের ঘটনা। বসন্ত-উৎসবই এই ভাবের সংকেত দিতেছে। বসন্তোৎসবের একটা স্মৃত্তিকাত্মক মূল্য এই নাটকের মধ্যে বর্তমান। বসন্ত ঋতু-উৎসবকে আমরা এই নাটকের মূলভাবের প্রতীক বলিয়া ধরিতে পারি।

অচলায়তন

(১৩১৮)

‘অচলায়তন’-এর আখ্যানভাগটি ‘রাজা’ নাটকের মতো স্তম্ভবদ্ধ নয়, ‘রাজা’র নাটকীয় গুণও ইহাতে বিশেষ নাই, ইহাতে ঘটনার ক্ষীণসূত্রকে অবলম্বন করিয়া সংলাপের দ্বারা কতকগুলি চরিত্রের বৈশিষ্ট্য উদ্ঘাটন করিয়া একটা পরিণামের

দিকে মন্থরভাবে অগ্রসর হইবার প্রয়াসই বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যায়। তবে মাঝে মাঝে, বিশেষ করিয়া প্রাচীর-ভাঙার দৃশ্যে, ঘটনার দ্রুতগতি ও আবেগের চঞ্চল স্পন্দনে কতকটা নাটকীয়ত্বের আভাস ফুটিয়া উঠিয়াছে বটে।

অচলায়তনের কথাবস্ত এইরূপ : অচলায়তন নামক একটি আশ্রমে কতকগুলি শিক্ষার্থী এবং আচার্য, উপাচার্য, উপাধ্যায়, অধ্যাপক মহাপঞ্চক প্রভৃতি বাস করে। উচ্চ প্রাচীরে আশ্রমটি সুদৃঢ়ভাবে ঘেরা—ভিতরে লোহার দরজা। বাহিরের পৃথিবী হইতে ইহাকে স্বতন্ত্র করিয়া রাখা হইয়াছে, বাহিরের কোনো লোকের এখানে প্রবেশ নিষেধ। এখানকার ছাত্রেরা কেবল নানা মন্ত্র মুখস্থ করে, নানা তন্ত্রানুসারে ক্রিয়াকাণ্ড করে, শাস্ত্রবচন অহুসারে জীবন বাপন করে। শাস্ত্রের নানা বিধি ও নিষেধ উহার নিখুঁতভাবে পালন করে। সামান্য একটু নিয়ম-লঙ্ঘনে উহাদের মহাপাতকের ভয়। শিক্ষকগণ উহাদের এই শাস্ত্র, তন্ত্র-মন্ত্র, বিধিনিষেধ বিশেষ যত্নের সঙ্গে শিক্ষা দেন এবং এই শাস্ত্রনির্দেশ-পালন ব্যতীত জীবনের আর কোনো মহত্তর আদর্শ নাই, ইহাই তাঁহাদের বাক্য ও ব্যবহারে প্রকাশ করেন। ছাত্র ও অধ্যাপকের জীবন এখানে কঠিন নিয়ম ও নিষ্ঠার বাঁধনে দৃঢ়ভাবে বাঁধা। অতি-প্রাচীন এই প্রতিষ্ঠান।

ছাত্রদের মধ্যে পঞ্চক নামে একটি ছাত্র ছিল, সে প্রাণের সহিত এই শিক্ষা গ্রহণ করিতে পারে নাই, সে মন্ত্র মুখস্থ করিতে পারে না, এই আশ্রম-জীবনে সে কোনো আনন্দ পায় না, বাক্যে ও ব্যবহারে সর্বদাই তাহার অনিয়ম ও বিদ্রোহ।

এই আয়তনের উত্তর দিকে ছিল একজটা দেবীর মন্দির। সেই মন্দিরের দিকের জানালা খোলা নিষেধ। আশ্রমের এক বালক শিক্ষার্থী সুভদ্র কোতুল-বশে সেই জানালা খুলিয়াছে, তাহাতে আশ্রমের মধ্যে মহা হৈ চৈ পড়িয়া গিয়াছে। তাহার পাপের কি প্রায়শ্চিত্ত হইবে, সকলে তাহাই নির্ণয়ে ব্যস্ত। কিন্তু পঞ্চক বলে, ইহাতে তাহার কোনো পাপ হয় নাই, তাই সুভদ্রকে সে আশ্বাস দেয়। পঞ্চকের প্রতিবাদ সত্ত্বেও সকলে মিলিয়া তাহার প্রায়শ্চিত্তের ব্যবস্থা করে। এই আয়তনের সর্বাধ্যক্ষ আচার্য বহুকাল হইতে ক্রিয়াকাণ্ড, তন্ত্রমন্ত্র লইয়া ব্যাপৃত আছেন বটে, কিন্তু এই নিরবচ্ছিন্ন ব্রত-উপবাস-প্রায়শ্চিত্ত ও মন্ত্রাভ্যাসে তিনি অন্তরে কোনো আনন্দ ও শান্তি পাইতেছেন না। এই প্রাচীন ব্যবস্থা তিনি ছাড়িতেও পারিতেছেন না, অথচ ইহাকে সত্য বলিয়া গ্রহণ করিয়া পরিতৃপ্ত হইতে পারিতেছেন না। সুভদ্রের কি প্রায়শ্চিত্ত হইবে, তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করায় তিনি সিদ্ধান্ত করিলেন, সুভদ্রের কোনো পাপ হয় নাই এবং তাহার আশীর্বাদেই

তাহার মঙ্গল হইবে। অচলায়তনের দীর্ঘদিনের ইতিহাসে ইহা একেবারে নূতন ব্যবস্থা। সংখ্যাগরিষ্ঠ মহাপঞ্চকের দল মনে করিল, আচার্য সনাতন ধর্ম বিনাশ করিতেছেন, অতএব তাঁহাকে অচলায়তন হইতে বাহির করিয়া দিল। ঐ সঙ্গে পঞ্চককেও নির্বাসন দিল। তাহারা উভয়েই দর্ভক-পল্লীতে আশ্রয় লইল।

অচলায়তনের বাহিরে শোণপাংশুদের বাস ও প্রাচীরের এককোণে দর্ভকপল্লী। উভয়েই অচলায়তনিকদের নিকট অস্পৃশ্য ও অন্তর্ভুক্ত। শোণপাংশুরা কর্ম-পাগল, দাদাঠাকুরকে লইয়া তাহারা রাতদিন মাতামাতি করে; আবার দাদাঠাকুর দর্ভকদের গোসাঁই, তাহাদের নিতান্ত শ্রদ্ধা-ভক্তির পাত্র।

বহুদিন হইতে অচলায়তনের প্রতিষ্ঠাতা গুরু অচলায়তন-পরিদর্শনে আসিবেন বলিয়া সংবাদ রটিয়াছে। সকলেই গুরুর আগমনের জন্ত উৎকণ্ঠিত হইয়া আছে। এমন সময় দাদাঠাকুরই গুরুরূপে উপস্থিত হইলেন। সঙ্গে তাঁহার অস্ত্রধারী শোণপাংশুর দল। গুরুর আদেশে দীর্ঘ উচ্চ প্রাচীর ভাঙিয়া ভূমিসাৎ করা হইল। আকাশের অপরাধ আলো-বাতাস তাহার মধ্যে প্রবেশ করিতে লাগিল। অচলায়তনের সকলেই গুরুর বশতা স্বীকার করিল, ছাত্রেরা আনন্দে উৎফুল্ল হইল, কেবল মহাপঞ্চক গুরুকে মানিল না, সে স্বেচ্ছা শোণপাংশুদের দ্বারা অচলায়তন কলুষিত হইয়াছে বলিয়া অনাহারে প্রাণত্যাগ করিতে প্রস্তুত হইল।

গুরু নূতনভাবে অচলায়তনেব পুনর্গঠন করিলেন। তিনি পঞ্চককে নির্বাসন হইতে ডাকিয়া আনিলেন। মহাপঞ্চককেও বাদ দিলেন না, মহাপঞ্চক ও পঞ্চকের হাতেই তিনি অচলায়তনকে নূতন করিয়া বৃহত্তর করিয়া গড়িবার ভার দিলেন।

এখন এই নাটকের ভাববস্তু ও আখ্যানভাগের মধ্যে উহার রূপায়ণ সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক।

‘রাজা’র দেখা গিয়াছে, ভগবানকে গভীর প্রেম-ভক্তিতে হৃদয়ের অন্তস্তলে ও বিশ্বজগতের মধ্যে উপলব্ধির সাধনার বিচিত্র দ্বন্দ্বসংঘাতময় রূপ, অচলায়তনের মধ্যে আছে এই সাধনার বাধা ও সমস্তার রূপ ও তাহার সমাধানের ইঙ্গিত।

বিশ্বাহুভূতি বা বিশ্ববোধ—পরমাত্মার সঙ্গে মানবাত্মার, ভগবানের সহিত মানুষের যোগাহুভূতির মধ্যে আধ্যাত্মিক সাধনার সাফল্য। এই যোগ জ্ঞানের যোগ, কর্মের যোগ ও আনন্দের যোগ। আনন্দের যোগই শ্রেষ্ঠ যোগ। আনন্দ হইতেই সমস্ত জীব উৎপন্ন, আনন্দের মধ্যেই সকলের জীবনযাত্রা এবং শেষে এই আনন্দের মধ্যেই সকলের প্রত্যাবর্তন। এই নিখিল সৃষ্টিই আনন্দরূপ। বিশ্বজগতের এই আনন্দ-সমুদ্রের তরঙ্গলীলার সঙ্গে মানবজীবনের ছন্দ

মিলাইয়া লওয়াই মানবের প্রেষ্ঠ আধ্যাত্মিক সফলতা। এই ছন্দ-মিলানো, এই নিত্য-নিখিল-আনন্দের সঙ্গে যোগসাধন বুদ্ধি দ্বারা সাধ্য নয়, ইহা হৃদয়ের কাজ। আর হৃদয় দিয়া আনন্দকে গ্রহণ করিতে হইলেই তাহাকে রসরূপে পাইতে হইবে। আনন্দের রসই প্রেম; ভগবান তাই রসময়, প্রেমময়। মানুষ অন্তরে সেই অনন্ত প্রেমময়ের প্রেমের সঙ্গে যুক্ত হইবে, আর বাহিরে তাহার প্রেমের অভিব্যক্তির সঙ্গে যোগসাধন করিবে। এই পরমপ্রেমোপলব্ধি, এই আনন্দময় বিশ্বানুভূতিই আধ্যাত্মিক অনুভূতির চরম পরিপূর্ণতা। তাহা হইলে জ্ঞান, কর্ম ও প্রেমের মধ্য দিয়া ভগবদনুভূতির ধারা প্রবাহিত। এই জ্ঞান, কর্ম ও প্রেম পরস্পরের সহিত সম্বন্ধযুক্ত, জ্ঞান ও কর্ম প্রেমে আসিয়া সার্থকতা লাভ করে। ইহাই মোটামুটি রবীন্দ্র-অধ্যাত্ম-দর্শন।

জ্ঞানের দ্বারা যখন ভগবানের সহিত আমাদের যোগ হইবে, তখন আমাদের মধ্যে সর্বব্যাপী ঈশ্বরানুভূতির উদ্ভব হইবে। বিশ্ব-মানব ও বিশ্ব-প্রকৃতির সহিত আমরা তখন একাত্মতা অনুভব করিব, এক বিশ্বব্যাপী অখণ্ড সত্যের উপলব্ধি হইবে আমাদের। এই বোধের দ্বারা মানুষ তাহার স্বরচিত ক্ষুদ্র গণ্ডী ভাঙিয়া বিশ্বের মধ্যে নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিবে। তখন কোনো ভেদাভেদ, উচ্চ-নীচ, ছোটো-বড়ো জ্ঞান থাকিবে না; এক বিশ্বপ্রাণের তরঙ্গে সমস্ত বিশ্ব তরঙ্গিত, এক মহান সত্যের দ্বারা সমস্তই আবৃত—এই বোধের দিব্যদৃষ্টি খুলিয়া যাইবে। সত্যের কোনো খণ্ডরূপের মধ্যে আবদ্ধ থাকিলে চলিবে না, সমগ্রকে পাইতে হইবে। জ্ঞান খণ্ডতার মধ্যে এক অখণ্ডকে—সান্তের মধ্যে অনন্তকে উপলব্ধি করিবার চেষ্টায় রত।

এই জ্ঞানের যোগ আমাদের কর্মের মধ্যে রূপায়িত করিতে হইবে। জ্ঞানের দ্বারা যদি আমরা সর্বভূতে ঈশ্বর-উপলব্ধি করিতে পারি, তবে এই উপলব্ধিকে আমাদের কর্মের মধ্যে সফল করিয়া তুলিতে হইবে। সর্বসাধারণের জন্ত হিতকার্য করা, বিশ্বমানবের কল্যাণের জন্ত কর্ম করা, ব্যক্তিগত স্বার্থকে সমষ্টিগত মঙ্গলে পরিণত করা বিশ্বেশ্বরকেই উপলব্ধি করা। ভগবানকে সম্মুখে রাখিয়াই আমাদের কর্ম করিতে হইবে। ঈশ্বরহীন কর্ম নিরর্থক। তাহা হইলে অনন্ত-বোধের আলোকে সমস্তকে দেখা এবং এই অনন্ত-বোধের প্রেরণায় জীবনের সমস্ত কর্ম করা মানুষের একান্ত কর্তব্য, কিন্তু প্রেম ব্যতীত কর্ম ও জ্ঞান পরিপূর্ণ নয়, সার্থক নয়। কর্মকে যদি আমরা ভালোবাসিতে না পারি, কর্মের মধ্যে যদি আনন্দ না পাই, তবে কর্ম তো বন্ধন। কর্মের মধ্যেই আমরা নিখিল-আনন্দস্বরূপকে, অনন্ত প্রেমময়কে উপলব্ধি করিব, তবেই কর্ম হইবে আমাদের সার্থক। প্রেম ও কর্মের সম্বন্ধটি

রবীন্দ্রনাথ এক চমৎকার উপমার দ্বারা বুঝাইয়াছেন। কর্মের দ্বারা আনন্দময় স্রষ্টার সঙ্গে যোগসম্বন্ধে কবি বলিতেছেন,—

“কর্মযোগের একটি লৌকিক রূপ পৃথিবীতে আমরা দেখেছি। সে হচ্ছে পতিব্রতা স্ত্রীর সংসারযাত্রা। সত্যী স্ত্রীর সমস্ত সংসারকর্মের মূলে আছে স্বামীর প্রতি প্রেম, স্বামীর প্রতি আনন্দ। সেইজন্ত, সংসারকর্মকে তিনি স্বামীর কর্ম জেনেই আনন্দ বোধ করেন—কোনো ক্রীতদাসীও তাঁর মতো এমন করে কাজ করতে পারে না। এই কাজ যদি তাঁর নিজের প্রয়োজনে কাজ হত তাহলে এর ভার বহন করা তাঁর পক্ষে দুঃসাধ্য হত। কিন্তু, এই সংসারকর্ম তাঁর পক্ষে কর্মযোগ। এই কর্মের দ্বারাই তিনি স্বামীর সঙ্গে বিচিত্রভাবে মিলিত হচ্ছেন। গীতায় একেই বলে কর্মযোগ।”

(কর্ম, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ১৬৭)

এই আনন্দময় বিশ্বের সঙ্গে আমাদের অন্তরের ও বিশ্বব্যাপী আনন্দরূপের সঙ্গে প্রেমের যোগেই আমাদের সার্থক মিলন হইবে। বিশ্বের মধ্যে প্রেমে নিজেকে পরিব্যাপ্ত করিয়া বিশ্বপ্রেমের বন্ধনে অনন্ত প্রেমময়, অনন্ত আনন্দময়কে আমরা উপলব্ধি করিব। জ্ঞানের সঙ্গে প্রেমের যোগ না হইলে জ্ঞান হইবে শুষ্ক, আষণবৎ কঠিন ও অচল; কর্মের সঙ্গে জ্ঞানের যোগ না হইলে কর্ম হইবে শক্তির আফালন, উদ্বেগহীন, অর্থহীন, দৈহিক চাঞ্চল্য ও পীড়াদায়ক বন্ধন। প্রেমই জ্ঞান ও কর্মকে সরস, অপূর্ব-শ্রীমণ্ডিত ও পরম-রমণীয় করে। তাই জ্ঞান, কর্ম ও প্রেমের পরিপূর্ণ মিলনই আধ্যাত্মিক সাধনার চরম রূপ। ইহাই আধ্যাত্মিক সাধনায় জ্ঞান, কর্ম ও প্রেম সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের অভিমত।

কিন্তু এই সাধনায় বাধা আছে। জ্ঞানে বাধা, কর্মে বাধা, প্রেমেও বাধা। সে বাধা কি?

জ্ঞানকে অনন্তের বোধ হইতে বিচ্ছিন্ন করিয়া যখন একটা সংকীর্ণ ক্ষেত্রে আবদ্ধ করা হয়, তখনই তাহা হয় বিকৃত। বহু ব্যাপ্তি হইতে বিচ্যুত হইয়া তখন উহা ঋগুপের মধ্যে স্থায়িভাবে সীমাবদ্ধ হইয়া যায় এবং বদ্ধজলাশয়ের মতো পঙ্ক ও শৈবালদামে আচ্ছন্ন হইয়া পড়ে। তখন কেবল তত্ত্বমন্ত্র ও পুঁথির মধ্যে জ্ঞান সীমাবদ্ধ হয়; যুক্তিহীন, অর্থহীন আচার ও অনুষ্ঠানের অনুশাসন জীবনকে পরিচালিত করে, তাগা-তাবিজ ও শাস্তি-স্বস্ত্যয়নের দ্বারা স্বকল্পিত পাপ হইতে আত্মরক্ষার এবং ঐ সব কর্মের দ্বারা পুণ্যসঞ্চয়ের প্রচেষ্টা চলে। এই মিথ্যা জ্ঞানের প্রতি গভীর নিষ্ঠার বশবর্তী হইয়া মানুষ চারিদিকের সংস্পর্শ বাঁচাইবার জন্য উঁচু প্রাচীর তোলে, তাহাদের গভীর বাহিরের সকলকে অপ্পৃষ্ঠ ও অন্ত্যজ বলিয়া

ধারণা করে। জ্ঞানের দ্বারা নিখিলের সঙ্গে মানুষ যে-অবাধ ও সহজ যোগ সৃষ্টি করিবে, সেই যোগ চিন্তার সংকীর্ণতা, আচারের মূর্থতা ও সহস্র কৃত্রিমতা দ্বারা প্রতিকূল হয়। এই সংকীর্ণ জ্ঞান-পন্থা-অনুসরণকারীরা একটা অভ্যাস ও আচারের মধ্যে জ্ঞানকে অবরুদ্ধ করিয়া উহাকে গুচ্ছ, কঠিন, অনড় পাষাণের আকারে পরিণত করে। এই অবস্থাই প্রকৃত জ্ঞানসাধন-পথের বাধা।

তারপর কর্ম যদি ঈশ্বরানুভূতি না হয়, কল্যাণ-উদ্দেশ্যে কর্মকে যদি বিশ্বের মধ্যে বিস্তৃত না করা যায়, তবে সে-কর্ম নিজেই ঘিরিয়াই একটা তুমুল আবর্ত তোলে। কর্মই তখন কর্মের শেষ পরিণাম হয়, একটা অর্থহীন উদ্দাম চাঞ্চল্যের মধ্যেই সে কর্ম আবদ্ধ থাকে, কোনো সর্বব্যাপী মঙ্গলের জন্ত তাহার কোনো আকাজক্ষা থাকে না। এ-কর্ম কেবল অহংবোধকেই উদ্দীপিত করে এবং আবরাম উত্তেজনার মধ্যে জ্ঞানহীন, উদ্দেশ্যহীন, পরিণামহীন, আনন্দহীন সংকীর্ণরূপ ধারণ করে। ইহাই কর্মের বাধা।

প্রেমের মধ্যেও বাধা আছে। প্রেমের অন্তর্নিহিত একটি শক্তি আছে। সেই শক্তিই জ্ঞান—এই জ্ঞানের দ্বারাই মানুষ আপনার সমগ্রতাকে উপলব্ধি করিতেছে এবং কল্যাণময় কর্মযোগে বিশ্বের সঙ্গে যুক্ত হইতে চাহিতেছে। এই শক্তির দিকটা উপেক্ষা করিয়া কেবল রসের দিকটাকেই একান্ত করিয়া তুলিলে প্রেমের দুর্বলতা ও বিকার ঘটে। তখন কেবল হৃদয়াবেগ ও ভাবালুতার মধ্যেই প্রেমকে আবদ্ধ হইয়া পড়িতে হয়। তখন প্রেমরস ও ভক্তিরসের মধ্যে একটা সম্ভোগেচ্ছা আসিয়া পড়ে এবং মানুষ এই হৃদয়ের রসসম্ভোগের মধ্যেই সাধনার চরমরূপ বর্তমান বলিয়া মনে করে। তখন জ্ঞানের বিশুদ্ধতা ও কর্মের কঠোরতা সে তুলিয়া থাকিতে চায়। ইহাই প্রেম-ভক্তির বাধা। প্রেম-ভক্তি কেবল ভাবাবেশের মধ্যে নাই, উহাকে ত্যাগ-তপস্যার দ্বারা, উপলব্ধির দ্বারা, কর্মের দ্বারা সর্বাঙ্গীণ করিতে হইবে।

এই বাধাগুলিই অধ্যাত্ম-সাধনার পথে বিরাট সমস্যা। এই সমস্যাগুলির সমাধান করিতে পারিলেই—এই তিন প্রকারের অচলায়তন ভাঙিয়া জ্ঞান, কর্ম ও প্রেম-ভক্তির সামঞ্জস্যপূর্ণ মিলন করিতে পারিলেই সাধনার সার্থকতা মিলিবে।

এখন এই বাধাগুলির কি রূপ অচলায়তন নাটকের মধ্যে পরিস্ফুট হইয়াছে এবং নাট্যকার তাহার সমাধানের কি ইঙ্গিত দিয়াছেন, তাহাই দেখা যাক।

প্রথমে ‘অচলায়তন’ কথাটির তাৎপর্য ধরিতে হইবে। ইহার বাচ্যার্থ আমরা ‘পর্বত-গৃহ’ বা ‘পাথরের বাড়ী’ বলিতে পারি। ইহা দ্বারা কঠিন, অটল, স্থির, গুচ্ছ, আলোবাতাসহীন, ধরণীর শ্রামলতাবিজিত একটি গৃহের কল্পনা আমাদের মনে

উদিত হয়। মর্মার্থের দিক দিয়া ধরিতে গেলেও অচলায়তনের এই বিশিষ্ট রূপটিই আমাদের কাছে প্রতিভাত হয়। এখানে নিয়ম ও প্রথা অটল ও অচল, বহু প্রাচীনকাল হইতে সংস্কার ও অভ্যাসের একই ধারা এখানে চলিয়া আসিতেছে, বিপুল নিষ্ঠার সহিত দিনের পর দিন যুক্তিহীন, সার্থকতাহীন মন্ত্র আওড়ানো হইতেছে ও অর্থহীন অনুষ্ঠানের হাশ্বকর আড়ম্বর চলিতেছে। বাহিরের স্পর্শ এখানে নিষিদ্ধ, অবাধ আলো-বাতাসের প্রবেশ উচ্চ প্রাচীরে বাধাগ্রস্ত। এখানকার এক্ষেত্রে কর্মে হৃদয়ের কোনো সংস্রব নাই, ইহা একেবারে শুষ্ক, জীবনের রস, আনন্দ এখান হইতে অন্তর্হিত।

অচলায়তনিকদের সাধনার মধ্যে এই বিকৃত জ্ঞানসাধনার রূপ, শোণপাংশুদের কর্মের মধ্যে কর্মের উদ্দেশ্যহীন সংকীর্ণ রূপ, আর দর্ভকদের ভক্তির মধ্যে প্রেম-ভক্তির ভাবাবেশময় দুর্বল রূপ প্রকটিত। জ্ঞান, কর্ম, প্রেমের বাধাগুলি ইহাদের সাধনার মধ্যে রূপায়িত। এই তিনদলই অচলায়তনে বাস করিতেছে।

এই বাধাগুলি দূর করিলেন, এইসব সমস্তার সমাধান করিলেন গুরু আসিয়া। তিনি অচলায়তন ভাঙিয়া তিন দলকে একত্র করিয়া, জ্ঞান, কর্ম ও প্রেমের সামঞ্জস্যপূর্ণ মিলনসাধন করিয়া এক নূতন পরিপূর্ণ অধ্যাত্মসাধনা বা ধর্মবোধের প্রতিষ্ঠা করিলেন। এই জ্ঞান, প্রেম ও কর্মের সমন্বয়মূলক সাধনতত্ত্বই অচলায়তনের মর্মকথা।

এখন নাটকের অভ্যন্তরে প্রবেশ করা যাক।

অচলায়তনের নিদিষ্ট জ্ঞান-সাধনার প্রতীক মহাপঞ্চক। সে তন্ত্র-মন্ত্র, আচার-অনুষ্ঠান, ক্রিয়া-কর্মে গভীরভাবে বিশ্বাস করে; নিখুঁতভাবে মন্ত্রপাঠ, নির্দোষভাবে আনুষ্ঠানিক ক্রিয়া-সম্পাদন এবং যুক্তি-তর্ক-বিচার-বর্জিত শাস্ত্রের আদেশ-পালনের মধ্যে তাহার সমস্ত সাধনা কেন্দ্রীভূত। সে অবিচলিত নিষ্ঠার সহিত এই তন্ত্র-মন্ত্র-আচার-অনুষ্ঠানকে আঁকড়াইয়া ধরিয়া পড়িয়া আছে; ইহাদের এক তিল বিচ্যুতিও সে সহ্য করিতে পারে না, তাহার সমস্ত চিন্তা-ভাবনা, কর্মপ্রচেষ্টা এই ক্ষেত্রটিতেই আবদ্ধ।

এই অচলায়তনের একজন শিক্ষার্থী তরুণ যুবক পঞ্চক এই আশ্রমের শিক্ষাকে মনে-প্রাণে গ্রহণ করিতে পারে নাই, এখানকার অর্থহীন মন্ত্র কণ্ঠস্থ করা ও অবিরত নানা হাশ্বকর অনুষ্ঠানে যোগ দেওয়া তাহার পক্ষে অসম্ভব হইয়া দাঁড়াইয়াছে, সে বিদ্রোহী হইয়া উঠিয়াছে। সে এখানকার শুষ্ক জীবনে কোনো আনন্দ পাইতেছে না, তাই অন্তর তাহার কান্নার আবেগে উদ্বেলিত।

এই জীবনের সহিত নিজেকে খাপ খাওয়াইতে সে চেষ্টার ক্রটি করে নাই,

কিন্তু কিছুতেই সে পারিতেছে না। প্রাথমিক বজ্রবিদারণ-মন্ত্রটিই তাহার আয়ত্ত হয় নাই, তারপর চক্রেণ, মরীচী, মহামরীচী, পর্ণশবরী, ধ্বজাগ্রকেয়ুরী প্রভৃতি মন্ত্র তো পড়িয়াই আছে, তারপর অচলায়তনের ছাত্র বলিয়া লোকসমাজে পরিচয় দিতে হইলে অন্তত পক্ষে যে শৃঙ্গভেরিষত, কাকচক্ষু-পরীক্ষা, ছাগলোমশোধন, দ্বাবিংশপিশাচভয়ভঞ্জন জানা চাইই, তাহাদের সহিত পঞ্চকের কোনো পরিচয়ই হয় নাই। মহাপঞ্চক তাহার ভাই, সে নানা উপদেশ দিয়া ও তিরস্কার করিয়াও পঞ্চকের মন অচলায়তনের শিক্ষা ও সংস্কারের দিকে ফিরাইতে পারে নাই। সে অচলায়তনের ছাত্র হইয়া সেখানে বাস করিলেও তাহার ‘মন বেড়ায় গো ঘুরে ঘুরে, দূরে কোথায় দূরে’।

নানা অল্পস্থান-ব্রত-উপবাসে যে-পুণ্যসঞ্চয় হয়, আর যুক্তিহীন প্রথা ও শাস্ত্র-শাসন না মানিলে যে-পাপ হয়, একথায় তাহার অন্তর সাড়া দেয় না, ইহা সে বিশ্বাস করে না ও মানে না। বালক সুভদ্র অচলায়তনের উত্তর দিকের জানালা খোলায় আশ্রমের সকলের দ্বারা সাব্যস্ত হইল যে, সে মাতৃহত্যা পাপ করিয়াছে, কারণ উত্তর দিকের অধিষ্ঠাত্রী একজটা দেবী, সে-দিকের জানালা খোলা নিষেধ ; কিন্তু পঞ্চক তাহা বিশ্বাস না করিয়া হাসিয়া উড়াইয়া দিল এবং সুভদ্রকে প্রায়শ্চিত্ত হইতে রক্ষা করিতে অগ্রসর হইল। সব দিক দিয়াই অচলায়তনের শিক্ষা ও কর্মের বিরুদ্ধে তাহার বিদ্রোহ-ঘোষণা, কিছুতেই তাহার মন ভরে না—তৃপ্ত হয় না। কেন পঞ্চকের এই বিদ্রোহ ? কেন অচলায়তনের সাধনা তাহাকে তৃপ্তি দিতে পারে না ? সে কী চায় ? সে চায় রসময় সাধনা—যে-সাধনায় তাহার অন্তরাত্মা অনির্বচনীয় আনন্দরসে তৃপ্ত হইবে। জ্ঞানের মধ্যে যদি হৃদয়ের রস সঞ্চারিত না হয়, প্রেম-ভক্তির দ্বারা যদি ভগবানকে অন্তরের অনুভবের মধ্যে না পাওয়া যায়, তবে জ্ঞান তো একটা শুষ্ক বোকা মাত্র। তাই তাহার রসপিপাসু মন পুঞ্জীভূত শুষ্কতার মধ্যে রসের জন্ম লালায়িত, তাই তাহার অস্থিরতা, তাই তাহার অন্তরের অবিরল কান্না ! তারপর জ্ঞানের মধ্যে একটা অনন্তত্বের উপলক্ষি তাহার অন্তরের অবিরল কান্না ! তারপর জ্ঞানের মধ্যে একটা অনন্তত্বের উপলক্ষি প্রয়োজন, সে উপলক্ষি না আসিলে জ্ঞান হয় সীমাবদ্ধ, তখন কেবল শাস্ত্রবচন ও ক্রিয়াকাণ্ডের যান্ত্রিক অনুষ্ঠানের মধ্যেই ইহার একমাত্র সার্থকতা বলিয়া মনে হয়। তাই পঞ্চকের ‘কাদাল পরাণ উদাস’ হইয়া ‘অচিনপুরে’ যাইতে চায়। আর এই জ্ঞান-সাধনায় রসের অভাবের জন্মই তাহার ‘মন যে কাঁদে আপন মনে’।

পঞ্চকের চরিত্রে একটি অন্তর্দ্বন্দ্ব বর্তমান। অচলায়তনের শিক্ষা ও সংস্কার সে একেবারে ছাড়িতে পারে না ; অচলায়তনের বিধি-নিষেধ না মানিয়া বাহিরে আসিয়া সে অস্পৃশ্য শোণপাণ্ডুদের সঙ্গে মেশে, তাহাদের মুক্ত প্রাণ ও কর্মচাকল্যে

আনন্দ পায়, আবার অচলায়তনের কঁাসরের বাজনা শুনিলেই ‘আমার আর থাকবার জো নেই’ বলিয়া দীপকেতন পূজার জন্ত মাটি দিয়া ছোট ছোট মন্দির গড়িতে ছোট্টে। এই অর্থহীন, যুক্তিহীন আচার-অনুষ্ঠানে সে বিশ্বাস না করিলেও, ইহাদের না মানিলেও একেবারে ছাড়িয়া আসিবার সাহসও তাহার নাই, কেননা অশ্রয়চ্যুত হইয়া বাহিরে কোনো পরিপূর্ণ সার্থকতার রূপ সে দেখিতে পায় নাই। তাই তাহার হাজার বছরের পুরাতনকে ছাড়িবার ভয়।—

খাঁচায় যে পাখীটার জন্ম, সে আকাশকেই সবচেয়ে ডরায়। সে লোহার শলাগুলোর মধ্যে দুঃখ পায় তবু দরজাটা খুলে দিলে তার বুক ছুরছুর করে, ভাবে, বন্ধ না থাকলে বাঁচব কেমন করে। আপনাকে যে নির্ভয়ে ছেড়ে দিতে শিখিনি। এইটেই আমাদের চিরকালের অভ্যাস।

পঞ্চক শোণপাংশুদের সহিত মিশিয়া দেখিয়াছে যে, তাহারা কোনো বিধি-আচার, কোনো সংস্কার মানে না, কেবল বিচিত্র কর্মের মধ্য দিয়া তাহাদের জলন্ত উৎসাহ প্রবাহিত হইয়া চলে ; তাহাদের বেপরোয়া ভাব ও কর্মচাঞ্চল্যে পঞ্চকের সংস্কারের চাপে অবদমিত মনের নিরুদ্ধ উল্লাস ও কর্মপ্রবণতা আত্ম-প্রকাশের উপক্রম করে। সে ইহাদের প্রতি একটা নিবিড় আকর্ষণ অনুভব করে।—

ওরে তোরা আমাকে মাটি করলি রে। আমি আর থাকতে পারছি নে। তোদের প্রশ্ন জিজ্ঞাসা করতে আর সাহস হচ্ছে না। এমন জবাব যদি আর একটা শুনতে পাই তাহলে তোদের বুক করে পাগলের মতো নাচব, আমার জাতমান কিছু থাকবে না।—

—সর্বনাশ করলে রে—আমার সর্বনাশ করলে। আমার আর ভদ্রতা রাখলে না। এদের তালে তালে আমারো পা দুটো উঠছে। আমাকে যুদ্ধে এরা টানবে দেখছি।

এই শোণপাংশুরা সংকীর্ণ বা বদ্ধ কর্মের প্রতীক। তাহাদের কর্ম কোনো বৃহৎ উদ্দেশ্য-সাধনের জন্ত পরিচালিত নয়, আত্মোপলব্ধির প্রেরণায় উৎসারিত নয়। কর্মের মধ্যে তাহারা আনন্দ পায় বটে, কিন্তু সে-আনন্দ বাধাবন্ধনহীন ভাবে যাবতীয় কর্ম করিবারই আনন্দ। তাহারা রোজ-রুটির মধ্যে চাষ করে, লক্ষ যুগের অন্ধকারে ঘুমে অচেতন লোহার ঘুম ভাঙায়, সমস্ত কাজেই তাহারা হাত লাগায়। কর্মই তাহাদের কর্মের পরিণাম, ইহার পিছনে অন্য কোনো উদ্দেশ্য নাই।—

দেখি, খুঁজি, বুঝি,

কেবল ভাঙি, গড়ি, ঘুন্নি,

মোরা সব দেশেতেই বেড়াই ঘুরে সব সাজেই।

পারি, নাই বা পারি,
না হয় জিতি কিংবা হারি,
যদি অমনিতে হাল ছাড়ি, মরি সেই লাজেই।

এই অকারণ, অবারণ কর্মচাকল্য ও উল্লাসকে ব্যাপ্ত করিয়া কোনো বৃহত্তর ও মহত্তর সার্থকতার বোধ ইহাদের নাই। পঞ্চক ইহাদের আনন্দ ও উল্লাসের দ্বারা আকৃষ্ট হইলেও চরম প্রাপ্তির সার্থকতা ইহাদের মধ্যে পায় না।

আবার দর্ভকপল্লীতে নির্বাসিত হইয়া পঞ্চক দর্ভকদের সংস্পর্শে আসিয়া তাহাদের দৈন্ত ও গভীর ভক্তি দেখিয়া মুগ্ধ হয়। ভগবানের প্রতি তাহাদের পরম দীনতা ও গভীর ভক্তির গান শুনিয়া সে আত্মহারা হইয়া বলে,—

দে ভাই, আমার মন্ত্র-তন্ত্র সব তুলিয়ে দে, আমার বিছাসাধি সব কেড়ে নে,
দে আমাকে তোদের ঐ গান শিখিয়ে দে।

প্রথম দর্ভক

আমাদের গান ?

হারে, ই ঐ অধমের গান, অক্ষমের কান্না। তোদের এই মুখের বিছা এই কাঙালের সম্বল খুঁজেই তো আমার পড়াশুনা কিছু হোলো না, আমার জিয়াকর্ম সব নিফল হয়ে গেল।

দর্ভকেরা ভাবাবেশসর্বস্ব দুর্বল ভক্তির প্রতীক। ইহারা নিজেদের নিতান্ত দীন মনে করে, সকলের নিকট আত্মসমর্পণ করিতে ইহারা ব্যগ্র, ভক্তির পাত্রের কোনো বাছবিচার ইহাদের নাই।

রস-তুষার্ত পঞ্চক ইহাদের সঙ্গ লাভ করিয়া পিপাসা-শান্তির আশা করে, ইহাদের সরল ভক্তির গানে হৃদয় তাহার গলিয়া যায়, কিন্তু এই প্রকারের ভক্তিদ্বারাকেই একান্তভাবে তাহার সাধনার বিষয় করিতে পারে না।

তাহা হইলে পঞ্চক কি প্রকার সাধনাকে কামনা করিতেছে? সে-সাধনা জ্ঞান, কর্ম ও ভক্তির সমন্বয়ের সাধনা। জ্ঞানকে যথার্থ জ্ঞানে পরিণত করিতে হইলে কি করিতে হইবে? এই জ্ঞান-সাধনায় নিষ্ঠার সহিত রসের সংযোগ-সাধন করিতে হইবে। নিষ্ঠা জ্ঞানের শক্তির অংশ, মাটির মতো স্থির; ঈশ্বর চরম ও পরমসত্যরূপে আছেন—এই বিশ্বাস জ্ঞানের দৃঢ় ও কঠিন অংশ। জ্ঞানের যেমন শক্তির দিক আছে, তেমনি রসের দিকও আছে। না হইলে জ্ঞান সার্থক ও শ্রীমণ্ডিত নয়—ইহাই রবীন্দ্রনাথের মত। এ-বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য উদ্ধৃতির যোগ্য,—

“অনেক সময় ধর্মসাধনায় দেখা যায়, কঠিনতাই প্রবল হইয়া ওঠে—তার

অবিচলিত দৃঢ়তা নিষ্ঠুর শুকভাবেই আপনাকে প্রকাশ করে। সে আপনার সীমার মধ্যে অত্যন্ত উদ্ধত হয়ে বসে থাকে, সে অগ্নিকে আঘাত করে, তার মধ্যে কোনোপ্রকার নড়াচড়া নেই, এইটে নিয়েই সে গৌরব বোধ করে; নিজের স্থানটি ছেড়ে চলে না ব'লে কেবল সে একটা দিক দিয়েই সমস্ত জগৎকে দেখে এবং যারা অগ্নি দিকে আছে তারা কিছুই দেখছে না এবং সমস্তই ভুল দেখছে ব'লে কল্পনা করে। নিজের সঙ্গে অগ্নির কোনোপ্রকার অনৈক্যকে এই কাঠিগ্ন ক্ষমা করতে জানে না; সবাইকে নিজের অচল পাথরের চারি ভিতের মধ্যে জোর ক'রে টেনে আনতে চায়।...ধর্মসম্প্রদায়ের মধ্যে যখন কাঠিগ্নই বড়ো হয়ে ওঠে তখন সে মানুষকে মেলায় না, মানুষকে বিচ্ছিন্ন করে। এইজন্তে কৃচ্ছ্রসাধনকে যখন কোনো ধর্ম আপনার প্রধান অঙ্গ করে তোলে, যখন সে আচার-বিচারকে মুখ্য স্থান দেয়, তখন সে মানুষের মধ্যে ভেদ আনয়ন করে; তখন তার নীরস কঠোরতা সকলের সঙ্গে তাকে মিলতে বাধা দেয়, সে আপনার নিয়মের মধ্যে নিজেকে অত্যন্ত স্বতন্ত্র করে আবদ্ধ করে রাখে; সর্বদাই ভয়ে ভয়ে থাকে পাছে নিয়মের ক্রটিতে অপরাধ ঘটে—এই জন্তেই সবাইকে সরিয়ে সরিয়ে নিজেকে বাঁচিয়ে বাঁচিয়ে চলতে হয়। শুধু তাই নয়, নিয়মপালনের একটা অহংকার মানুষকে শক্ত করে তোলে, নিয়মপালনের একটা লোভ তাকে পেয়ে বসে এবং এই সকল নিয়মকে ধ্রুব ধর্ম ব'লে জানা তার সংস্কার হয়ে যায় বলেই যেখানে এই নিয়মের অভাব দেখতে পায় সেখানে তার অত্যন্ত একটা অবজ্ঞা জন্মে।”

(রসের ধর্ম, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃ: ৫৬)

এই সাধনাই অচলায়তনের সাধনা—‘অচল পাথরের চারিভিতের মধ্যে’ আবদ্ধ। ইহা নীরস, কঠোর, আচারসর্বস্ব, সংস্কারগর্ভিত, বিভেদসৃষ্টিকারী, ইহার সঙ্গে রসের সংযোগ না হইলে চরম সার্থকতা নাই। ভগবানের শক্তি অসীম, সর্বব্যাপী, নিয়ম তাঁহার অটল, অচল, ঐশ্বর্য তাঁহার অনন্ত, কিন্তু তিনি যে প্রেমে আমাদের কাছে ধরা দিয়াছেন।—

“যেখানে তিনি সুন্দর, যেখানে ‘রসো বৈ সঃ’, সেখানে আনন্দকে ভাগ না করে তাঁর চলে না; সেখানে নিজের নিয়মের জোরের উপরে কড়া হয়ে তিনি দাঁড়িয়ে থাকতে পারেন না; সেখানে সকলের মাঝখানে নেমে এসে সকলকে তাঁর ডাক দিতে হয়—সেই ডাকের মধ্যে কত কল্পনা, কত কোমলতা!.....তিনি নত হয়ে সুন্দর হয়ে ভাবে-ভঙ্গীতে হাসিতে-গানে-রসে-

গন্ধে-রূপে আমাদের সকলের কাছে আপনাকে দান করতে এসেছেন এবং আপনার মধ্যে আমাদের সকলকে নিতে এসেছেন, এইটেই হচ্ছে আমাদের পক্ষে চরম কথা—তার সকলের চেয়ে চরম পরিচয় হচ্ছে এইখানেই।” (ঐ)

সুতরাং ভগবানকে কেবল অসীম অনন্ত বলিয়া জানিলে চলিবে না, তাঁহাকে রসময়, প্রেমময়, সৌন্দর্যময় বলিয়া জানিতে হইবে। সুতরাং জ্ঞানের সহিত রসের যোগ করিতে হইবে, নিষ্ঠার সহিত প্রেমের যোগ করিতে হইবে, নইলে সে-জ্ঞান হইবে দুর্বল, অসম্পূর্ণ ও আত্মঘাতী। রবীন্দ্রনাথ জ্ঞানের সহিত রসের সম্বন্ধটি তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ অপূর্ব ভাষায় নির্দেশ করিয়াছেন,—

এই জীবধাত্রী পৃথিবী খুব শক্ত বটে—এর ভিত্তি অনেক পাথরের স্তর দিয়ে গড়া। এই কঠিন দৃঢ়তা না থাকলে এর উপরে আমরা এমন নিঃসংশয়ে ভর দিতে পারতুম না ; কিন্তু এই কাঠিন্যই যদি পৃথিবীর চরম রূপ হত, তা হলে তো এ একটি প্রস্তরময় ভয়ংকর মরুভূমি হয়ে থাকত।

এর সমস্ত কাঠিন্যের উপর একটা রসের বিকাশ আছে—সেইটেই এর চরম পরিণতি। সেটি কোমল, নেটি সুন্দর, সেটি বিচित्र। সেইখানেই নৃত্য, সেইখানেই গান, সেইখানেই সাজসজ্জা। পৃথিবীর সার্থক রূপটি এইখানেই প্রকাশ পেয়েছে।

অর্থাৎ নিত্যস্থিতির উপরে একটি নিত্যগতির লীলা না থাকলে তার সম্পূর্ণতা নেই। পৃথিবীর ধাতুপাথরের অচল ভিত্তির সর্বোচ্চ তলায় এই গতির প্রবাহ চলেছে, প্রাণের প্রবাহ, যৌবনের প্রবাহ, সৌন্দর্যের প্রবাহ—তার চলাফেরা আসা-যাওয়া মেলামেশার আর অন্ত নেই।

রস জিনিসটি সচল। সে কঠিন নয় ব’লে, নম্র ব’লে, সর্বত্র তার একটি সঞ্চার আছে। এই জগ্গেই সে বৈচিত্র্যের মধ্যে হিল্লোলিত হয়ে উঠে জগৎকে পুলকিত করে তুলছে, এই জগ্গেই কেবল সে আপনার অপূর্বতা প্রকাশ করছে, এই জগ্গেই তার নবীনতার অন্ত নেই।

এই রসটি যেখানে শুকিয়ে যায় সেখানে আবার এই নিশ্চলতা কঠিনতা বেরিয়ে পড়ে, সেখানে প্রাণের ও যৌবনের নমনীয়তা কমনীয়তা চলে যায়, জরা ও মৃত্যুর যে আড়ষ্টতা তাই উৎকট হয়ে ওঠে।

আমাদের ধর্মসাধনার মধ্যেও এই রসময় গতিতত্ত্বটি না রাখলে তার সম্পূর্ণতা নেই, এমন কি, তার যেটি চরম সার্থকতা সেইটিই নষ্ট হয়।...

কাঠিন্ত্ব ধর্মসাধনার অন্তরালদেশে থাকে। তার কাজ ধারণ করা, প্রকাশ করা নয়। অস্থিপঙ্খর মানবদেহের চরম পরিচয় নয়—সরস কোমল মাংসের দ্বারাই তার প্রকাশ পরিপূর্ণ হয়। সে যে পিণ্ডাকারে মাটিতে লুটিয়ে পড়ে না, সে যে আঘাত সহ্য করেও ভেঙে যায় না, সে যে আপনার মর্মস্থানগুলিকে সকলপ্রকার উপদ্রব থেকে রক্ষা করে, তার ভিতরকার কারণ হচ্ছে অস্থিকঙ্কাল। কিন্তু আপনার এই কঠোর শক্তিকে সে আচ্ছন্ন করেই রাখে এবং প্রকাশ করে আপনার রসময় প্রাণময় ভাবময় গতিভঙ্গীময় অথচ সতেজ সৌন্দর্যকে।

ধর্মসাধনারও চরম পরিচয় যেখানে তার শ্রী প্রকাশ পায়। এই শ্রী জিনিসটি রসের জিনিস। তার মধ্যে অভাবনীয় বিচিত্রতা এবং অনির্বচনীয় মাধুর্য ও তার মধ্যে নিত্য-চলনশীল প্রাণের লীলা। গুহ্যতায়, অনন্ততায় তার সৌন্দর্যকে লোপ করে, তার সচলতাকে রোধ করে, তার বেদনাবোধকে অসাড় করে দেয়। ধর্মসাধনার যেখানে উৎকর্ষ সেখানে গতির বাধাহীনতা, ভাবের বৈচিত্র্য এবং অক্ষুণ্ণ মাধুর্যের নিত্যবিকাশ।”

(রসের ধর্ম, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃ: ৫৫-৫৭)

আবার শোণপাংশুদের কর্মে চাঞ্চল্য আছে, উত্তম আছে, আত্মবিস্মৃতি আছে, কিন্তু আনন্দময় উপলব্ধির রসস্পর্শ নাই—প্রেমময়কে হৃদয়ের মধ্যে অনুভব করিবার জগ্ন অস্তরের ব্যাকুল কামনা ও বেদনা নাই। তাহাদের অর্থহীন উদ্ধামগতি আছে, কিন্তু সার্থক স্থিতি নাই—সার্থক রসময় অনুভূতি নাই।—

পঞ্চক

আচ্ছা দাদাঠাকুর, তোমাকে আর কঁাদতে হয় না? তুমি যার কথা বলো, তিনি তোমার চোখের জল মুছিয়েছেন?

দাদাঠাকুর

তিনি চোখের জল মোছান কিন্তু চোখের জল ঘোচান না।

পঞ্চক

কিন্তু দাদা, আমি তোমার শোণপাংশুদের দেখি আর মনে ভাবি ওরা চোখের জল ফেলতে শেখেনি। ওদের কি তুমি একেবারেই কঁাদাতে চাও না।

দাদাঠাকুর

যেখানে আকাশ থেকে বৃষ্টি পড়ে না সেখানে খাল কেটে জল আনতে হয়। ওদের রসের দরকার হবে তখন দূর থেকে বয়ে আনবে। কিন্তু দেখছি ওরা বর্ষণ চায় না, তাতে ওদের কাজ কামাই যায়, সে ওরা কিছুতেই সহ্য করতে পারে না; ঐ রকমই ওদের স্বভাব।

পঞ্চক

ঠাকুর, আমি তো সেই বর্ষণের জন্ত তাকিয়ে আছি। যতদূর শুকোবার তা শুকিয়েছে, কোথাও একটু আর-কিছু বাকি নেই, এইবার তো সময় হয়েছে—মনে হচ্ছে যেন দূর থেকে গুরু গুরু ডাক শুনতে পাচ্ছি। বুঝি এবার ঘননীল মেঘে তপ্ত আকাশ জুড়িয়ে যাবে ভরে যাবে।

এই বর্ষণই রসের প্রাবন। ইহার জন্তই পঞ্চকের আকুল আগ্রহ। অচলায়তনের পাষণগৃহের দারুণ গ্রীষ্মে তাহার কণ্ঠ-তালু শুষ্ক, দেহ-মন তপ্ত—সে ঘননীল মেঘের স্নিগ্ধতা ও বর্ষণ চায়।

দর্ভকদের সাধনা এই রসের সাধনা, কিন্তু তাহাদের রসের মধ্যে হৃদয়াবেগের প্রাধান্যই বেশি। তাহাদের ভক্তির ভিত্তির নীচে জ্ঞানের কাঠিন্য নাই, কর্মের গতি-চাঞ্চল্য ও ত্যাগ-স্বীকার নাই; ইহা অহেতুকী ভক্তির মাদক-বিহ্বলতা। এইপ্রকার ভক্তিকে রবীন্দ্রনাথ ভক্তির বিকার বলিয়াছেন। ইহা বৈষ্ণবভক্তি, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ভক্তি বৈষ্ণব-আদর্শের ভক্তি নয়। ইহা জ্ঞানমিশ্রা ভক্তি। অনেকস্থলে রবীন্দ্রনাথ এ সম্বন্ধে তাহার অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন,—

“যে ভক্তি তোমারে লয়ে ধৈর্য নাহি মানে,

মুহুর্তে বিহ্বল হয় নৃত্যগীতগানে

ভাবোন্মাদমত্ততায়, সেই জ্ঞানহারা

উদ্ভ্রান্ত উচ্ছলকেন ভক্তিমদধারা

নাহি গাহি, নাথ!” (নৈবেদ্য)

“প্রেমের সাধনায় বিকারের আশঙ্কা আছে। প্রেমের একটা দিক আছে যেটা প্রধানত রসেরই দিক—সেইটের প্রলোভনে জড়িয়ে পড়লে কেবলমাত্র সেইখানেই ঠেকে যেতে হয়—তখন কেবল রসসন্তোগকেই আমরা সাধনার চরম সিদ্ধি বলে জ্ঞান করি। তখন এই নেশায় আমাদের পেয়ে বসে। এই নেশাকেই দিনরাত্রি জাগিয়ে তুলে’ আমরা কর্মের কঠোরতা, জ্ঞানের বিশুদ্ধতাকে ভুলে থাকতে চাই—কর্মকে বিস্মৃত হই, জ্ঞানকে অমান্য করি।... চিনি মধু গুড়ের যখন বিকার ঘটে তখন সে গাঁজিয়ে ওঠে, তখন সে মোদো হয়ে ওঠে, তখন সে আপনার পাত্রটিকে ফাটিয়ে ধেলে। মানসিক রসের বিকৃতিতেও আমাদের মধ্যে প্রমত্ততা আনে, তখন আর সে বন্ধন মানে না, অধৈর্য-অশান্তিতে সে উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে। এই রসের উন্মত্ততায় আমাদের চিত্ত যখন উন্মথিত হয়ে থাকে তখন সেইটেকেই সিদ্ধি বলে জ্ঞান করি। কিন্তু,

নেশাকে কখনোই সিদ্ধি বলা চলে না, অসতীত্বকে প্রেম বলা চলে না, জরবিকারের দুর্বীর উত্তেজনাকে স্বাস্থ্যের বলপ্রকাশ বলা চলে না। মত্ততার মধ্যে যে একটা উগ্র প্রবলতা আছে সেটা বস্তুত লাভ নয়—সেটাতে নিজের স্বভাবের অগ্র সব দিক থেকেই হরণ করে কেবল একটিমাত্র দিককে অস্বাভাবিকরূপে স্ফীত করে তোলা হয়।”

(বিকারাশঙ্কা, শান্তিনিকেতন, ১ম খণ্ড, পৃঃ ৪৭-৪৯)

দর্ভকপল্লীতে আসিয়া পঞ্চকের ‘মনে হচ্ছে যেন ভিজে মাটির গন্ধ পাচ্ছি, কোথায় যেন বর্ষা নেমেছে,’ কিন্তু বর্ষার প্রাবনের দানকে মৃত্তিকার ফলশস্য-শোভাবুদ্ধিকারী শক্তিরূপে এখনো সে পায় নাই। কেবল বর্ষার ধারাপাতের আভাস পাইয়াছে।

এই জ্ঞান, কর্ম ও ভক্তির সমস্ত বাধা-বন্ধন দূর করিয়া ও তাহাদের সমন্বয়সাধন করিয়া পঞ্চকের সাধনাকে প্রকৃত সার্থকতার পথে কে লইয়া গেলেন? গুরু। কি ‘করিয়া? প্রথমে তিনি অচলায়তনের উচ্চ প্রাচীর ও লোহার দরজা ভাঙিয়া, জ্ঞানকে তন্ত্রমন্ত্রের বন্ধন হইতে মুক্ত করিয়া, অসীমের মধ্যে ব্যাপ্ত করিয়া দিলেন; তারপর সবাইকে আহ্বান করিয়া শোণপাণ্ডুদের গতির তলদেশে স্থিতির আসন-স্থাপনের পরামর্শ দিলেন, আর পঞ্চককে ভাঙা ভিতের উপর বহু-বিস্তৃত করিয়া নূতন ধর্মমন্দির গড়িতে আদেশ করিলেন। অবশেষে মহাপঞ্চককেই সেই মন্দিরের আচার্য করিবার জ্ঞান নির্দেশ দিলেন।

এখন এই গুরুকে এবং তাঁহার কার্য ও আদেশের তাৎপর্যটিকে বুঝিতে হইবে। দাদাঠাকুরের মধ্যে গুরুর আবির্ভাব হইয়াছে—দাদাঠাকুরই গুরুর রূপে আসিয়া উপস্থিত। পূর্বেই রবীন্দ্রনাথের এই বৈশিষ্ট্যপূর্ণ চরিত্রটি সম্বন্ধে আলোচনা করা হইয়াছে। ‘রাজা’র ঠাকুরদাদা ও অচলায়তনের দাদাঠাকুর একই ব্যক্তি। রবীন্দ্রনাথের পরিকল্পিত অধ্যাত্মসাধনায় সিদ্ধ এই মহাপুরুষ; জ্ঞান, কর্ম ও ভক্তির সমন্বয়মূলক সাধনার মর্ম ইনি অবগত। গীতায় বলা হইয়াছে,—

পরিত্রাণায় সাধুনাং বিনাশায় চ দুষ্কৃতাম্।

ধর্মসংস্থাপনার্থায় সম্ভবামি যুগে যুগে ॥

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ অরূপ ঈশ্বরের পাখিব দেহ ধারণ করিয়া জগতে অবতীর্ণ হওয়ায় বিশ্বাস করেন না। ধর্মে, সমাজে যখন গ্লানি উপস্থিত হয়, তখন ভগবানের ইচ্ছা মহাপুরুষদের কাছে প্রকটিত হয়—revealed হয়, তখন তাঁহারা ভগবানের অভিপ্রায় কর্ণের মধ্যে রূপায়িত করেন; তাঁহারা এই অবতারের ভূমিকা

গ্রহণ করিয়া নূতন আদর্শ, নূতন বোধের প্রতিষ্ঠা করেন। ইহাই রবীন্দ্রনাথের ধারণা। এইরকম একটি মহাপুরুষ বা মহামানব এই দাদাঠাকুর। ইনি গুপ্ত জ্ঞানের বন্ধ গপ্তী ভাঙিয়া সকলকে আহ্বান করিয়া জ্ঞানের সঙ্গে রসের মাদুর্ষ, প্রেম-ভক্তির সম্পদ যুক্ত করিলেন। গুপ্ত জ্ঞানের গপ্তী ভাঙিলেই প্রেমভক্তির পাবনে মানুষে মানুষে সমস্ত বিভেদ ঘুচিয়া যায়। এ নম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের ধারণা লক্ষ্য করিবার বিষয়,—

“খৃষ্ট যে প্রেমভক্তির বন্ধাকে মুক্ত করে দিলেন; তা যিহুদিধর্মের কঠিন শাস্ত্র-বন্ধনের মধ্যে নিজেকে বন্ধ রাখতে পারলে না এবং সেই ধর্ম আজ পর্যন্ত প্রবল জাতির স্বার্থের শৃঙ্খলকে শিথিল করবার জন্ত নিয়ত চেষ্টা করছে, আজ পর্যন্ত সমস্ত সংস্কার এবং অভিমানের বাধা ভেদ করে মানুষের সঙ্গে মানুষকে মেলাবার দিকে তার আকর্ষণশক্তি প্রয়োগ করছে।

বৌদ্ধধর্মের মূলে একটি তত্ত্বকথা আছে, কিন্তু সেই তত্ত্বকথায় মানুষকে এক করেনি—তার মৈত্রী, তার করুণা এবং বুদ্ধদেবের বিশ্বব্যাপী হৃদয়প্রসারই মানুষের সঙ্গে মানুষের প্রভেদ ঘুচিয়ে দিচ্ছে। নানক বল, রামানন্দ বল, চৈতন্য বল, সকলেই রসের আঘাতে বাধন ভেঙে দিয়ে সকল মানুষকে এক জায়গায় ডাক দিয়েছেন।

ধর্ম যখন আচারকে নিয়মকে শাসনকে আশ্রয় করে কঠিন হয়ে ওঠে তখন সে মানুষকে বিভক্ত করে দেয়...ধর্মে যখন রসের বর্ষা নামে তখন...সেই পূর্ণতায় সকলকে মিলিয়ে দিতে চায়।

ধর্মের চরম লক্ষ্যই হচ্ছে যখন ঈশ্বরের সঙ্গে মিলনসাধন তখন সাধককে একথা মনে রাখতে হবে যে, কেবল বিধিবদ্ধ পূজার্চনা, আচার-অনুষ্ঠান গুচিতার দ্বারা তা হতেই পারে না। এমন কি, তাতে মনকে কঠোর করে, ব্যাঘাত আনে এবং ধার্মিকতার অহংকার জাগ্রত হয়ে চিন্তকে সংকীর্ণ করে দেয়। হৃদয়ে রস থাকলে তবেই তাঁর সঙ্গে মিলন হয়, আর-কিছুতেই হয় না।”

(রসের ধর্ম)

খৃষ্ট, বুদ্ধ, নানক, কবীর, চৈতন্য প্রভৃতির মতো দাদাঠাকুর এক মহাপুরুষ। ভগবানের স্বরূপবোধ ও বৈশিষ্ট্যের জ্ঞান দ্বারাই তাঁহার নিজের জীবন পরিচালিত। রবীন্দ্র-অধ্যাত্মসাধনার মূর্ত প্রকাশ তিনি। তাই জ্ঞানমার্গীদের কাছে তিনি গুরু, কর্মমার্গীদের কাছে তিনি দাদাঠাকুর, ভক্তিমার্গীদের কাছে তিনি গোলাই ঠাকুর। ‘দে জ্ঞানতে চায় না আমি তাকে চালাছি আমি তার দাদাঠাকুর, আর যে আমার আদেশ নিয়ে চলতে চায় আমি তার গুরু।’ আর অচলায়তনের কাছে

চকপাড়া যে তিনি প্রায়ই আনাগোনা করেন, তার কারণ—‘এদের দেখা ওয়ার রাস্তা যে সোজা’। শুধু আত্মশক্তিতে বিশ্বাসী কর্মমার্গীদের কাছে তিনি ‘খলার মানুষ’, ‘মেলায় মানুষ’, ‘মনের মানুষ’, ‘একলা হাজার মানুষ’; জ্ঞান-মার্গীদের কাছে তিনি শাস্ত্রের তাৎপর্যপূর্ণ বিধান-স্বরূপ; আর ভক্তিমার্গীদের কাছে তিনি সফল হই তিনি চলাফেরা করেন, কারণ ভক্তির পথই সবচেয়ে সোজা পথ। ই তিনি পথের সাধকেরা ভগবানকে যে যে-ভাবে উপলব্ধি করে, ঠাকুরদাদার এই মন দলের সহিত পরিচয়ের মধ্যেই তাহা ব্যক্ত। ভগবৎস্বরূপের ছায়া যেন কুরদাদা-চরিত্রে প্রতিফলিত।

ধর্মের মিথ্যা আচার বখন পরপীড়নের রূপ ধারণ করিয়াছে তখনই দাদাঠাকুরের ক্রোধোজ্জ্বল—

চতুর্থ শোণপাংশ

আমাদের দেশ থেকে দশজন শোণপাংশ ধরে নিয়ে গিয়েছে, হয়তো ওদের কালবাণী দেবীর কাছে বলি দেবে।

দাদাঠাকুর

চলো তবে।

সকলে

ওরে চল রে চল।

দাদাঠাকুর.

আমাদের রাজার আদেশ আছে ওদের পাপ যখন প্রাচীরের আকার ধরে আকাশের জ্যোতি আচ্ছন্ন করতে উঠবে, তখন সেই প্রাচীর ধুলোয় লুটিয়ে দিতে হবে।

প্রথম শোণপাংশ

দেব ধুলোয় লুটিয়ে।

সকলে

দেব লুটিয়ে।

দাদাঠাকুর

ওদের সেই ভাঙাপ্রাচীরের উপর দিয়ে রাজপথ তৈরী করে দেব...আমাদের রাজার বিজয়রথ তার উপর দিয়ে চলবে।

সকলে

হাঁ, চলবে চলবে।

এই যুদ্ধও ‘রাজা’ নাটকের যুদ্ধের মতোই প্রতীক-যুদ্ধ। জড়তার নিরুদ্ধিগ্ণ শান্তি নষ্ট করিয়া, ভ্রান্ত-জ্ঞানের বদ্ধ দুয়ার ভাঙিয়া, যুগ-যুগ-সঞ্চিত মিথ্যা আচারের ঘন-অন্ধকার রাত্রির বৃক বিদৌর্ণ করিয়া মূর্তিমান অশান্তির মতো, নির্ভুর নিদারুণ আঘাতের মতো, ধূমকেতুর করালমূর্তির মতো, ভগবানের অভিপ্রায় সিদ্ধসাধক মহাপুরুষদের মাধ্যমে পৃথিবীতে আসিয়া উপস্থিত হয়। ইহারা ভগবানের প্রেরিত দূতস্বরূপ। ইহারা আসেন যোদ্ধার বেশে। দিগ্‌ভ্রান্ত মানুষ দেখে তাঁহাদের পরম শত্রুর বেশে।

কারণ তাঁহারা যুদ্ধ করিয়া, কঠিন আঘাতে মানুষের সকল ভ্রান্তি নিমূল করিয়া তাহাকে প্রকৃত বোধের পথে, আত্মোপলব্ধির পথে লইয়া যান। ইহারা মানব-জাতির গুরুস্বরূপ। মানবসভ্যতার ইতিহাসে যুগে যুগে ইহাদের আবির্ভাব হইয়াছে; যখনই অসত্য-অত্যায়ে চারিদিক আচ্ছন্ন হইয়া গিয়াছে, তখনই কঠিন আঘাত হানিয়া ইহারা মানবজাতিকে মুক্তির পথে লইয়া গিয়াছেন। ইহারা আসেন অশান্তির বেশে, শত্রুর বেশে, কিন্তু ইহাদের আঘাতের পরিণাম মঙ্গল।

“যে-বোধে আমাদের আত্মা আপনাকে জানে সে-বোধের অভ্যুদয় হয় বিরোধ অতিক্রম করে, আমাদের অভ্যাসের এবং আরামের প্রাচীরকে ভেঙে ফেলে। যে-বোধে আমাদের মুক্তি, দুর্গং পথস্তং কবয়ো বদন্তি—দুঃখের দুর্গম পথ দিয়ে সে তার জয়ভেরী বাজিয়ে আসে—আতঙ্কে সে দিগ্‌দিগন্ত কাঁপিয়ে তোলে, তাকে শত্রু বলেই মনে করি—তার সঙ্গে লড়াই করে তবে তাকে স্বীকার করতে হয়, কেননা নায়মাত্মা বলহীনেন লভ্যঃ। ‘অচলায়তনে’ এই কথাটাই আছে।...আমি তো মনে করি আজ যুরোপে যে-যুদ্ধ বেধেছে সে ঐ গুরু এসেছেন বলে। তাঁকে অনেকদিনের টাকার প্রাচীর মানের প্রাচীর ভাঙতে হচ্ছে।”

(আমার ধর্ম, আত্মপরিচয়, পৃঃ ৩৯)

তারপর শোণপাণ্ডুদের সাহায্যে বোদ্ধবংশী গুরুরূপী দাদাঠাকুর অচলায়তনের প্রাচীর ভাঙিয়া দিলেন। আশ্চর্যের বিষয়—অচলায়তনের সমস্ত শিক্ষা ও সংস্কৃতির মূর্তপ্রতীক মহাপঞ্চককে গুরু গভীর শ্রদ্ধার চোখে দেখিলেন।

মহাপঞ্চক

পাথরের প্রাচীর তোমরা ভাঙতে পারো, লোহার দরজা তোমরা খুলতে পারো, কিন্তু আমি আমার ইচ্ছার সমস্ত দ্বার রোধ ক’রে এই বললুম—যদি প্রায়োপবেশনে মরি তবু তোমাদের হাওয়া, তোমাদের আলো লেশমাত্র

আমাকে স্পর্শ করতে দেব না...কিসের ভয় দেখাও আমায়। তোমরা
মেরে ফেলতে পারো, তার বেশি ক্ষমতা তোমাদের নেই।

প্রথম শোণপাংশু

ঠাকুর, এই লোকটাকে বন্দী ক'রে নিয়ে যাই—আমাদের দেশের লোকের
ভারি মজা লাগবে।

দাদাঠাকুর

ওকে বন্দী করবে তোমরা? এমন কি বন্ধন তোমাদের হাতে আছে।

দ্বিতীয় শোণপাংশু

ওকে কি কোনো শাস্তিই দেব না।

দাদাঠাকুর

শাস্তি দেবে! ওকে স্পর্শ করতেও পারবে না। ও আজ যেখানে বসেছে
সেখানে তোমাদের তলোয়ার পৌছয় না।

তারপর যখন পঞ্চকের হাতে গুরু অচলায়তনের পুনর্গঠনের ভার দিলেন, তখন
একেবারে মহাপঞ্চকের হাতেই সকলের শিক্ষার ভার অর্পণ করিলেন।

পঞ্চক

আমাকে কি করতে হবে।

দাদাঠাকুর

যে যেখানে ছড়িয়ে আছে সবাইকে ভাক দিয়ে আনতে হবে।

পঞ্চক

সবাইকে কি কুলোবে।

দাদাঠাকুর

না যদি কুলোয় তাহলে এমনি ক'রে দেয়াল আবার আর একদিন ভাঙতেই
হবে সেই বুঝে গেলো—আমার আর কাজ বাড়িও না।

পঞ্চক

শোণপাংশুদের—

দাদাঠাকুর

হাঁ, ওদেরও ডেকে এনে বসাতে হবে, ওরা একটু বসতে শিখুক।

পঞ্চক

ওদের বসিয়ে রাখা! সর্বনাশ। তার চেয়ে ওদের ভাঙতে চুরতে দিলে ওরা
বেশি ঠাণ্ডা থাকে। ওরা যে কেবল ছটফট করাকেই মুক্তি মনে করে।

দাদাঠাকুর

ছোটো ছেলেকে পাকা বেল দিলে সে ভারি খুশি হয়ে মনে করে এটা খেলার গোলা। কেবল সেটাকে গড়িয়ে নিয়ে বেড়ায়। ওরাও সেই রকম স্বাধীনতাকে বাইরে থেকে ভারি একটা মজার জিনিস বলে জানে—কিন্তু জানে না স্থির হয়ে বসে তার ভিতর থেকে সার পদার্থটা বের ক'রে নিতে হয়। কিছুদিনের জন্ত তোমার মহাপঞ্চক দাদার হাতে ওদের ভার দিলেই খানিকটা ঠাণ্ডা হয়ে ওরা নিজের ভিতরের দিকটাতে পাক ধরাবার সময় পাবে।

পঞ্চক

তাহলে আমার মহাপঞ্চক দাদাকে কি এখানেই—

দাদাঠাকুর

হাঁ এখানেই বই কী। তার এখানে অনেক কাজ। এতদিন ঘর বন্ধ করে অন্ধকারে ও মনে করছিল চাকাটা খুব চলছে, কিন্তু চাকাটা কেবল এক জায়গায় দাঁড়িয়েই ঘুরছিল তা সে দেখতেও পায়নি। এখন আলোতে তার দৃষ্টি খুলে গেছে, সে আর সে মানুষ নেই। কী ক'রে আপনাকে আপনি ছাড়িয়ে উঠতে হয় সেইটে শেখাবার তার ওর উপর। ক্ষুধাতৃষ্ণ-লোভভয়-জীবনমৃত্যুর আবরণ বিদীর্ণ ক'রে আপনাকে প্রকাশ করবার রহস্য ওর হাতে আছে।

মহাপঞ্চক সম্বন্ধে গুরু এই ধারণা এবং তাহারই হাতে নবগঠিত ধর্মায়তনের ভার দেওয়ার মধ্যে গভীর তাৎপর্য নিহিত আছে।

পঞ্চকের অভাববোধ ছিল কিসের? অচলায়তনের শিক্ষাকে সে গ্রহণ করিতে পারে নাই কেন? সে বিদ্রোহী কেন? কারণ জ্ঞানের সঙ্গে রসের যোগ ছিল না, কারণ জ্ঞান প্রেমের দ্বারা শ্রীমণ্ডিত হয় নাই। পুরানো অচলায়তন ভাঙিয়া গুরু সকলকে সেখানে আহ্বান করিয়া রসের যোগের বাধা ঘুচাইলেন বটে, কিন্তু যে-শক্তিটা জ্ঞানের সার্থকতার ও পরিপূর্ণতার পক্ষে বিশেষ প্রয়োজন এবং যাহার অভাব তিনি কর্মপন্থী শোণপাংশুদের মধ্যে এবং ভক্তিপন্থী দর্ভকদের মধ্যে দেখিয়াছেন, যে-শক্তি জ্ঞানের ভিত্তি, তাহাকেই দৃঢ় রাখিবার জন্ত তিনি মহাপঞ্চককে আহ্বান করিলেন। সে-শক্তি নিষ্ঠার শক্তি, অবিচলিত বিশ্বাসের শক্তি, প্রবৃত্তিকে জয় করিয়া, বিচার-বিতর্ক-বুদ্ধিকে লোপ করিয়া, জীবন-মরণপণে সাধনাকে আঁকড়াইয়া ধরিবার শক্তি। জ্ঞানকে ধারণ করে এই শক্তি; এই শক্তিকেই রবীন্দ্রনাথ জীবদাত্রী পৃথিবীর সঙ্গে, মানবদেহের অস্থিকঙ্কালের সঙ্গে তুলনা করিয়াছেন। (পূর্বের উদ্ধৃতি দ্রষ্টব্য)

পৃথিবীর এই কঠিন দৃঢ়তা আছে বলিয়া তাহার উপরে আমরা নির্ভরে ও নির্ভয়ে বাস করি, অস্থিরকাল অভ্যন্তরে আছে বলিয়াই দেহ পিণ্ডাকারে মাটিতে লুটাইয়া পড়ে না। এই শক্তি পূর্ণমাত্রায় মহাপঞ্চকের মধ্যে রূপায়িত। কিন্তু ভিত্তির এই দৃঢ়তার সঙ্গে সৌন্দর্য, গতি, রস, প্রাণ, ভাব, মাধুর্য নাই বলিয়া তাহার সাধনা অপূর্ণ। আবার শোণপাংশু ও দর্ভকদের সাধনায় গতি আছে, কিন্তু দৃঢ়ভিত্তি নাই। তিনি মহাপঞ্চকের দৃঢ়তা ও নিষ্ঠার সঙ্গে ইহাদের গতি ও রস যোগ করিতে পারিলেই সাধনার সার্থকতা আসিবে। তাই গুরু মহাপঞ্চককে শিক্ষকের আসনে বসাইবার উদ্দেশ্য। রবীন্দ্রনাথের মতে দৃঢ়তা ও রসের সম্মেলনই আমাদের অধ্যাত্ম-সাধনার সার্থক রূপ। নিত্যস্থিতির উপর নিত্যগতির লীলাই ইহার মর্মকথা। তাই মহাপঞ্চকের সহিত পঞ্চকের মিলনেই ইহার বার্থ্য পরিপূর্ণতা।

এইবার আচার্য-চরিত্রের একটু সংক্ষিপ্ত পরিচয় প্রয়োজন। প্রকৃত জ্ঞানের সাধনা কি করিয়া বন্ধ ও ব্যর্থ জ্ঞানসাধনায় পরিণত হয়, তাহার ইতিহাস যেন আচার্যের জীবনে আভাসিত। আচার্য সত্যকার জ্ঞানসাধক, এই সাধনার অল্পপ্রেরণা তিনি গুরুর নিকট হইতে পাইয়াছিলেন, কিন্তু দীর্ঘদিনের অভ্যাস ও সংস্কারের হৃদয়হীন পুনরাবৃত্তিতে সে-সাধনা কেন্দ্রচ্যুত হইয়া রসহীন, বিকৃতরূপ ধারণ করিয়াছে। আচার্য তাহা বুঝিয়াছেন; তাঁহারই পরিচালনার ক্রটিতেই এই অনর্থ ঘটয়াছে বলিয়া তাঁহার প্রাণে শান্তি নাই। এই আয়তনের অধ্যক্ষ হিসাবে গুরুর কাছে তাঁহাকে জবাবদিহি করিতে হইবে, তাঁহার দায়িত্বপালনের ক্রটিতেই যে এই সাধনা ব্যর্থ হইয়াছে তাহাই প্রমাণিত হইবে, তাই গুরুর আগমন-সংবাদে তাঁহার মনে সংশয়, ভয়।—

দেখো সূতসোম, অনেকদিন থেকে মনের মধ্যে বেদনা জেগে উঠছে, কাউকে বলতে পারছি নে। আমি এই আয়তনের আচার্য; আমার মনকে যখন কোনো সংশয় বিদ্ধ করতে থাকে তখন একলা চুপ ক'রে বহন করতে হয়। এতদিন তাই বহন ক'রে এসেছি। কিন্তু যে দিন পত্র পেয়েছি গুরু আসছেন সেই দিন থেকে মনকে আর যেন চুপ করিয়ে রাখতে পারছি নে। সে কেবলি আমাদের প্রতিদিনের সকল কাজেই ব'লে ব'লে উঠছে—বৃথা, বৃথা, সমস্তই বৃথা। ...প্রথম যখন এখানে সাধনা আরম্ভ করেছিলুম তখন নবীন বয়স, তখন আশা ছিল সাধনার শেষে একটা কিছু পাওয়া যাবে। সেই জন্তে সাধনা যতই কঠিন হচ্ছিল উৎসাহ আরো বেড়ে উঠছিল। তার পরে সেই সাধনার চক্রে ঘুরতে ঘুরতে একেবারেই ভুলে বসেছিলুম যে সিদ্ধি ব'লে একটা কিছু আছে।

আজ গুরু আসবেন বলে মনটা থমকে দাঁড়াল—আজ নিজেকে জিজ্ঞাসা করলুম, ওরে পণ্ডিত, তোর সব শাস্ত্রই তো পড়া হোলো, সব ব্রতই তো পালন করলি, এখন বল মূৰ্খ কী পেয়েছিস। কিছু না, কিছু না, স্মৃতসোম, আজ দেখছি—অতি দীর্ঘকালের সাধনা কেবল আপনাকেই আপনি প্রদক্ষিণ করছে—কেবল প্রতিদিনের অন্তহীন পুনরাবৃত্তি রাশীকৃত হয়ে জমে উঠছে।...আমার তো মনে হচ্ছে এই সমস্তই স্বপ্ন, এই পাথরের প্রাচীর এই বন্ধ দরজা, এই সব নানা রেখার গণ্ডী, এই স্তূপাকার পুঁথি, এই অহোরাত্র মন্ত্রপর্বের গুঞ্জনধ্বনি—সমস্তই স্বপ্ন।—

এই সাধনার ব্যর্থতার স্বরূপ সম্বন্ধে নিজেকে তিনি সচেতন, কিন্তু ইহা এতোই প্রাচীন ও দৃঢ়সংস্কারবদ্ধ যে, নূতন-কিছু করিবার সাহস তাঁহার নাই। তাই আবার বলেন,—

না, না, তবে আমি ভুল করছিলুম স্মৃতসোম, ভুল করছিলুম। যা আছে, এইই ঠিক, এই-ঠিক। যে করেই হোক এর মধ্যে শান্তি পেতেই হবে।... অচেনার মধ্যে গিয়ে কোথায় তার অন্ত পাব। এখানে সমস্তই জানা, সমস্তই অভ্যস্ত—এখানকার সমস্ত প্রশ্নের উত্তর এখানকারই সমস্ত শাস্ত্রের ভিতর থেকে পাওয়া যায়—তার জন্তে একটুও বাইরে যাবার দরকার হয় না। এই তো নিশ্চল শান্তি।...অনেক বছর অনেক যুগ যে এমনি করেই কেটে গেল—প্রাচীন, প্রাচীন, সমস্ত প্রাচীন হয়ে গেছে—আজ হঠাৎ বোলো না যে নূতনকে চাই।

কিন্তু আচার্য জানেন যে, এই সাধনা রসহীন হওয়ার জন্ত ব্যর্থ, সংকীর্ণ, শুষ্ক, তাই পঞ্চকের মধ্যে রসের আকাঙ্ক্ষা দেখিয়া, তাহার বিদ্রোহ দেখিয়া তিনি মনে-মনে পঞ্চককে ভালবাসেন, অভিনন্দিত করেন।—

তোমাকে যখন দেখি আমি মুক্তিকে যেন চোখে দেখতে পাই। এত চাপেও যখন দেখলুম তোমার মধ্যে প্রাণ কিছুতেই মরতে চায় না, তখনই আমি প্রথম বুঝতে পারলুম মানুষের মন যন্ত্রের চেয়ে সত্য, হাজার বছরের অতি প্রাচীন আচারের চেয়ে সত্য। যাও বৎস, তোমার পথে তুমি যাও।—

প্রায়শ্চিত্তের কোনো সার্থকতা নাই জানিয়া তিনি স্তব্ধকে অভয় দেন।—

তুমি কোনো পাপ করোনি বৎস, যারা বিনা অপরাধে তোমাকে হাজার হাজার বৎসর ধরে মুখ বিকৃত করে ভয় দেখাচ্ছে পাপ তাদেরই।

শেষে তিনি এইজন্ম অচলায়তন হইতে নির্বাসনদণ্ড ভোগ করিলেন।

তিনি গুরুর অপেক্ষায় আছেন, গুরু আসিয়াই এই শুক সাধনার মধ্যে প্রাণসঞ্চার করিয়া ইহাকে প্রকৃত সাধনার মধ্যে আবার উন্নীত করিয়া লইবেন, তাঁহার ব্যর্থতাকে গুরুই সফল করিবেন। তাই তিনি তরুণ শিক্ষার্থীদিগকে বলিতেছেন,—

গুরু চলে গেলেন, আমরা তাঁর জায়গায় পুঁথি নিয়ে বসলুম; তার শুকনো পাতায় ক্ষুধা যতই মেটে না ততই পুঁথি কেবল বাড়াতে থাকি। খাওয়ার মধ্যে প্রাণ যতই কমে তার পরিমাণ ততই বেশি হয়। সেই জীর্ণ পুঁথির ভাঙারে প্রতিদিন তোমরা দলে দলে আমার কাছে তোমাদের তরুণ হৃদয়টি মেলে ধরে কী চাইতে এসেছিলে। অমৃতবাণী? কিন্তু আমার তালু যে শুকিয়ে কাঠ হয়ে গেছে। রসনায় যে রসের লেশমাত্র নেই। এবার নিয়ে এসো সেই বাণী, গুরু, নিয়ে এসো হৃদয়ের বাণী। প্রাণকে প্রাণ দিয়ে জাগিয়ে দিয়ে যাও।

তারপর গুরু যখন আসিলেন, তখন আচার্য তাঁহার ব্যর্থ সাধনার কথা গুরুকে অকপটে নিবেদন করিলেন। অচলায়তনের সাধনার ব্যর্থতার স্বরূপটি উভয়ের কথোপকথনের মধ্যে হৃন্দরভাবে ফুটিয়া উঠিয়াছে,—

দাদাঠাকুর

আচার্য, তুমি এ কী করেছ।

আচার্য

কী যে করেছি তা বোঝাবার শক্তি আমার নেই। তবে এইটুকু বুঝি—আমি সব নষ্ট করেছি।

দাদাঠাকুর

যিনি তোমাকে মুক্তি দিবেন তাঁকেই তুমি কেবল বাঁধবার চেষ্টা করেছ।

আচার্য

কিন্তু বাঁধতে তো পারিনি ঠাকুর। তাঁকে বেঁধেছি মনে ক'রে যতগুলো পাক দিয়েছি সব পাক কেবল নিজের চারদিকেই জড়িয়েছি। যে হাত দিয়ে সেই বাঁধন খোলা যেতে পারত সেই হাতটা স্নান বেঁধে ফেলেছি।

দাদাঠাকুর

যিনি সব জায়গায় আপনি ধরা দিয়ে ব'সে আছেন, তাঁকে একটা জায়গায় ধরতে গেলেই তাঁকে হারাতে হয়।

আচার্য

তিনি যে আছেন এই খবরটা মনের মধ্যে পৌঁছায়নি ব'লেই মনে ক'রে বসেছিলুম তাঁকে বৃষ্টি কৌশল করে গড়ে তুলতে হয়। তাই দিন রাত বসে বসে এত ব্যর্থ চেষ্টার জাল পাকিয়েছি।

দাদাঠাকুর

তোমার যে কারাগারটাতে তোমার নিজেকেই আঁটে না, সেইখানে তাঁকে শিকল পরাবার আয়োজন না ক'রে তাঁরই এই খোলা মন্দিরের মধ্যে তোমার আসন পাতবার জন্তে প্রস্তুত হও।

আচার্য

আদেশ করো প্রভু। তুল করেছিলুম জেনেও সে তুল ভাঙতে পারিনি। পথ হারিয়েছি তা জানতুম, যতই চলছি ততই পথ হতে কেবল বেশি দূরে গিয়ে পড়ছি তাও বুঝতে পেরেছিলুম, কিন্তু থামতে পারছিলুম না। এই চক্রে হাজার বার ঘুরে বেড়ানোকেই পথ খুঁজে পাবার উপায় বলে মনে করেছিলুম।

দাদাঠাকুর

যে চক্র কেবল অভ্যাসের চক্র, যা কোনো জায়গাতেই নিয়ে যায় না, কেবল নিজের মধ্যেই ঘুরিয়ে মারে, তার থেকেই বের ক'রে সোজা রাস্তায় বিশ্বের সকল যাত্রীর সঙ্গে দাঁড় করিয়ে দেবার জন্তেই আমি আজ এসেছি।

অচলায়তনের সাধনার ব্যর্থতা দূর করিয়া তাহাকে সার্থক করা হইলে আর তো আচার্যের কাজ নাই। জীবনে তো তাঁহার এই উপলব্ধি আসিয়াছে, তিনি এখন সিদ্ধসাধক, মুক্তপুরুষ, পুনর্গঠিত অচলায়তনের শিক্ষার ভার তো পৃথকই গ্রহণ করিল, সুতরাং অধ্যক্ষের দায়িত্বও আর তাঁহার নাই। তাই গুরু তাঁহাকে সকল দায়িত্ব হইতে মুক্তি দিয়া রসময় জ্ঞানসাধনার সিদ্ধ-সাধকরূপে সঙ্গী করিয়া লইলেন।

এখন নাটকের বিষয়বস্তু ছাড়াও কবি-মনের পশ্চাদ্ভাগের একটি ধারণা বা চিন্তা এই নাটকের মধ্যে প্রতিফলিত হইয়াছে বলিয়া মনে হয়। তাহা কবির ইতিহাস-চেতনা বা সমাজসমস্যা-চেতনার রূপ। কবির নিজের বক্তব্যেই এইটি প্রকাশ পাইয়াছে। সুতরাং তাহার আলোচনা একটু প্রয়োজন।

অচলায়তন আমাদের ভারতবর্ষ। অতি সুপ্রাচীন কালে ইহার প্রতিষ্ঠা হইয়াছে। আদি-গুরু সাধনক্ষেত্ররূপে তপোবনরূপে ইহাকে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছিলেন। এই আদি-গুরু উপনিষদের ঋষিরা। তাঁহাদের সাধনা ছিল জ্ঞান, প্রেম ও কর্মের পথে মুক্তির সাধনা। তারপর সাধনার উদ্দেশ্য কেন্দ্রচ্যুত হইল, এই সাধনায়

নানা বাধা ও জঞ্জাল-সৃষ্টির ফলে শেষে অচলায়তনের মত সংকীর্ণ বদ্ধকপের মধ্যে ইহা আবদ্ধ হইল। তপোবনের পরিবর্তে মঠ ও মন্দির-আয়তন অধ্যাত্ম-বিহার স্থানে পরিণত হইল; গুরু হইলেন সিদ্ধাচার্য ও পুরোহিত। এই যুগকে আমরা বৌদ্ধ-তান্ত্রিকতা ও আচারসর্বস্ব হিন্দুধর্মের যুগ বলিয়া চিহ্নিত করিতে পারি। এই যুগে ধর্মের প্রসার গেল, সকলকে আহ্বান না করিয়া সকলের বিরুদ্ধে দ্বার বন্ধ করা হইল, বিধি-নিষেধের উচু প্রাচীর খাড়া করা হইল। দেখা দিল সাধনার একটি বদ্ধ ও বিকৃত রূপ। তারপর যেন ভগবানের ইচ্ছিতে অদৃশ্য গুরুর পরিচালনায় বাহির হইতে উন্মুক্ত কর্মপন্থীর দল সেই প্রাচীর ভূমিসাৎ করিয়া সেই অচলায়তনে ঢুকিয়া পড়িল। অচলায়তনের নিক্রিয় শান্তি নষ্ট হইল; ‘লড়াইয়ের ঝোড়ো হাওয়া’ প্রবেশ করিয়া আত্মকেন্দ্রিক, বস্ত্রবৎ মন্ত্র-আবৃত্তি ও ত্রাস-প্রাণায়ামের দিনের অবসান ঘটাইল। ইহারাই শক, হুগ, যবন, পারদ, পাঠান, মোগল এবং শেষে ইংরেজ প্রভৃতি বিদেশী জাতি। এই শোণপাংশুর দল বার বার ভারত-অচলায়তনে ঢুকিয়া প্রাচীর ভাঙিয়া বাইরের আলো-হাওয়া ঢুকাইয়া দিয়াছে। তারপর ভারত তাহাদের গ্রহণ করিয়া, তাহাদের সমস্ত শক্তি নিজেদের শক্তির সহিত মিশাইয়া নূতন করিয়া, বৃহৎ করিয়া আয়তন গড়িয়াছে। ‘স্ববিরকের রক্তের সঙ্গে শোণপাংশুর রক্ত মিলে গিয়েছে’, উভয়ের মিলনের ফলে নূতন শুভ্র সৌধকে ‘আকাশের আলোর মধ্যে অভভেদী করে দাঁড়’ করানো হইয়াছে। এই সমন্বয়-সাধনের শক্তি ভারতবর্ষের অন্তর্নিহিত শক্তি—ইহাই তাহার সভ্যতার প্রাণবন্ত।

শোণপাংশুরা যদি কর্মসর্বস্ব, উদ্ধাম, চঞ্চল, বিদেশী জাতির প্রতীক হয়, তবে দর্ভকেরা কি? তাহারও সংকেত কবি দিয়াছেন বলিয়া মনে হয়। দর্ভকেরা আমাদের দেশীয় অনার্য তথাকথিত নিম্নশ্রেণী—শবর, পুলিন্দ, ব্যাধ, কোল, ভীল ইত্যাদি। ইহারা জ্ঞানের ধার ধারে না, ধর্মীয় কর্মাহুষ্ঠানও ইহারা করে না, কেবল সরল ভক্তিতে ভগবানকে ডাকে, কেবল ‘নাম গান’ করে। আচারমার্গীদের মতে তাহারা অন্ত্যজ, পতিত জাতি। কিন্তু তাহারাও এই ভারতবর্ষেরই একটা জাতি, তাই কবি তাহাদের বাসস্থান নির্দেশ করিয়াছেন অচলায়তনেরি মধ্যেই—একটা স্বতন্ত্র পাড়ায়। রাজা আচার্য অদীনপুণ্যকে নির্বাসিত করিবার সময় বলিতেছেন,—‘আয়তনের বাহিরে নয়...আমার পরামর্শ এই যে আয়তনের প্রান্তে যে দর্ভকপাড়া আছে, এ কয়দিন সেইখানেই তাঁকে বদ্ধ করে রেখো।’ কবির বক্তব্য এই মনে হয় যে, ভারত অনার্যদের সাধন-বৈশিষ্ট্যও গ্রহণ করিয়া নিজের ধর্মমতের সহিত যুক্ত করিয়া এক পরিপূর্ণ আধ্যাত্মিকতার ভিত্তি গড়িয়াছে।

ভারতীয় অধ্যাত্মসাধনায় ইহাদের ভক্তি-অংশও গ্রহণ করা হইয়াছে। এই ভাবে বারবার অচলায়তন ভাঙিয়া নূতন নূতন জাতির বৈশিষ্ট্যকে আত্মসাৎ করিয়া ভারত বৃহৎ ভাবে ব্যাপ্ত করিয়া নূতন নূতন প্রাচীর গড়িয়াছে—ধর্মের গণ্ডীকে, জীবনের গণ্ডীকে বহুদূর প্রসারিত করিয়াছে এবং বারে বারে মূল-সাধনার ধারাকে অব্যাহত রাখিয়া নব নব রূপবৈচিত্র্যে তাহাকে সমৃদ্ধ করিয়াছে। ইহাই ভারতীয় ধর্ম ও সভ্যতার বৈশিষ্ট্য।

এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যগুলি উদ্ধৃতির বোণ্য,—

“ঐক্যমূলক যে সভ্যতা মানবজাতির চরম সভ্যতা, ভারতবর্ষ চিরদিন ধরিয়া বিচিত্র উপকরণে তাহার ভিত্তি নির্মাণ করিয়া আসিয়াছে। পর বলিয়া সে কাহাকেও দূর করে নাই, অনার্থ বলিয়া সে কাহাকেও বহিষ্কৃত করে নাই, অসংগত বলিয়া সে কিছুকেই উপহাস করে নাই। ভারতবর্ষ সমস্তই গ্রহণ করিয়াছে, সমস্তই স্বীকার করিয়াছে।”...

“ভারতবর্ষ অসংকোচে অগ্নের মধ্যে প্রবেশ করিয়াছে এবং অনায়াসে অগ্নের সামগ্রী নিজের করিয়া লইয়াছে। বিদেশী যাহাকে পৌত্তলিকতা বলে ভারতবর্ষ তাহাকে দেখিয়া ভীত হয় নাই, নাসা কুণ্ঠিত করে নাই। ভারতবর্ষ পুলিন্দ, শবর, ব্যাধ প্রভৃতিদের নিকট হইতে বীভৎস সামগ্রী গ্রহণ করিয়া তাহার মধ্যে নিজের ভাব বিস্তার করিয়াছে, তাহার মধ্য দিয়াও নিজের আধ্যাত্মিকতাকে অভিব্যক্ত করিয়াছে। ভারতবর্ষ কিছুই ত্যাগ করে নাই এবং গ্রহণ করিয়া সকলই আপনার করিয়াছে।

এই ঐক্যবিস্তার ও শৃঙ্খলাবোধ কেবল সমাজব্যবস্থায় নহে, ধর্মনীতিতেও দেখি। গীতায় জ্ঞান প্রেম ও কর্মের মধ্যে যে সামঞ্জস্যস্থাপনের চেষ্টা দেখি তাহা বিশেষরূপে ভারতবর্ষের।”...

“এককে বিশ্বের মধ্যে ও নিজের আত্মার মধ্যে অন্বেষণ করিয়া সেই এককে বিচিত্রের মধ্যে স্থাপন করা, জ্ঞানের দ্বারা আবিষ্কার করা, কর্মের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত করা—নানা বাধাবিপত্তি দুর্গতি সুগতির মধ্যে ভারতবর্ষ ইহাই করিতেছে।”

(ভারতবর্ষের ইতিহাস, স্বদেশ, পৃ: ৪৫-৪৬)

‘অচলায়তন’ নাটকটি প্রকাশিত হইলে রবীন্দ্রনাথ হিন্দুসমাজকে ভাঙিতে চাহেন, হিন্দুর মন্ত্র-তন্ত্রকে তিনি বিদ্রূপ করিয়াছেন প্রভৃতি বলিয়া একশ্রেণীর লোক তাঁহাকে দোষারোপ করে। সমসাময়িককালে এই বিষয় লইয়া বেশ একটু চাঞ্চল্যেরই সৃষ্টি হয়। ইহার উত্তরে স্তরসিক সমালোচক বিখ্যাত

অধ্যাপক ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়কে কবি যে পত্রগুলি লেখেন, সেগুলির মধ্যে ‘অচলায়তন’ সম্বন্ধে কবির যথার্থ মনোভাবটি প্রকাশ পাইয়াছে। আমাদের বর্তমান আলোচনায় সেগুলি উদ্ধৃতির যোগ্য।—

“অচলায়তনে গুরু কি ভাঙিবার কথাতেই শেষ করিয়াছেন? গড়িবার কথা বলেন নাই? পঞ্চক যখন তাড়াতাড়ি বন্ধন ছাড়াইয়া উধাও হইয়া যাইতে চাহিয়াছিল তখন কি তিনি বলেন নাই—না যাইতে পারিবে না—যেখানে ভাঙা হইল এইখানেই আবার প্রশস্ত করিয়া গড়িতে হইবে। গুরুর আঘাত নষ্ট করিবার জন্ত নহে, বড়ো করিবার জন্তই। তাঁহার উদ্দেশ্য ত্যাগ করা নহে, সার্থক করা।”...

“মস্ত্রের সার্থকতা সম্বন্ধে আমার মনে কোনো সন্দেহ নাই। কিন্তু মস্ত্রের যথার্থ উদ্দেশ্য মননে সাহায্য করা।...কিন্তু সেই মস্ত্রকে মনন ব্যাপার হইতে বাহিরে বিক্ষিপ্ত করা হয়—মস্ত্র যখন তাহার উদ্দেশ্যকে অভিভূত করিয়া নিজেই চরম পদ অধিকার করিতে চায়, তখন তাহার মতো মননের বাধা আর কী হইতে পারে? কতকগুলি বিশেষ শব্দসমষ্টির মধ্যে কোনো অলৌকিক শক্তি আছে এই বিশ্বাস যখন মানুষের মনকে পাইয়া বসে তখন সে আর সেই শব্দের উপরে উঠিতে চায় না—তখন মনন ঘুরিয়া গিয়া সে উচ্চারণ-কাঁদেই জড়াইয়া পড়ে; তখন চিত্তকে বাহ্য মুক্ত করিবে বলিয়া রচিত, তাহাই চিত্তকে বন্ধ করে। এবং ক্রমে দাঁড়ায় এই, মস্ত্র পড়িয়া দীর্ঘজীবন লাভ করা, মস্ত্র পড়িয়া শত্রুজয় করা ইত্যাদি নানাপ্রকার নিরর্থক হুশ্চেষ্টায় মানুষের মন প্রলুদ্ধ হইয়া ঘুরিতে থাকে।”...

“অচলায়তন লেখায় যদি কোনো চঞ্চলতাই না আনে তবে উহা বৃথা লেখা হইয়াছে বলিয়া জানিব।...সংস্কারের জড়তাকে আঘাত করিব অথচ তাহা আহত হইবে না ইহাকেই বলে নিষ্ফলতা।...নিজের দেশের আদর্শকে যেব্যক্তি যে-পরিমাণে ভালোবাসিবে সেই তাহার বিকারকে সেই পরিমাণে আঘাত করিবে ইহাই শ্রেয়স্কর। ভালোমন্দ সমস্তকেই সমান নির্বিচারে সর্বান্তে মাথিয়া নিশ্চল হইয়া বসিয়া থাকিলেই প্রেমের পরিচয় বলিতে পারি না। দেশের মধ্যে এমন অনেক আবর্জনা স্তুপাকার হইয়া উঠিয়াছে বাহ্য আমাদের বুদ্ধিকে শক্তিকে ধর্মকে চারিদিকে আবদ্ধ করিয়াছে।...ইহার বেদনা কি প্রকাশ করিব না, কেবল মিথ্যা কথা বলিব এবং সেই বেদনার কারণকে দিনরাত্রি প্রশ্ন দিতেই থাকিব। অন্তরের যে-সকল মর্মাস্তিক বন্ধন আছে বাহিরের শৃঙ্খল তাহারই স্থূল প্রকাশ মাত্র—অন্তরের সেই

পাপগুলাকে কেবলই বাণু বাছা বলিয়া নাচাইব, আর ধিক্কার দিবার বেলায় ওই বাহিরের শিকনটাই আছে? আমাদের পাপ আছে বলিয়াই শাস্তি আছে—যত লড়াই ওই শাস্তির সঙ্গে, আর যত মমতা ওই পাপের প্রতি? আমার পক্ষে প্রতিদিন ইহা অসহ্য হইয়া উঠিয়াছে। আমাদের সমস্ত দেশব্যাপী এই বন্দিশালাকে একদিন আমিও নানা মিষ্ট নাম দিয়া ভালোবাসিতে চেষ্টা করিয়াছি, কিন্তু তাহাতে অন্তরাঙ্গী তৃপ্তি পায় নাই। অচলায়তনে আমার সেই বেদনা প্রকাশ পাইয়াছে। শুধু বেদনা নয়, আশাও আছে।”

(রবীন্দ্র-রচনাবলী, ১১শ খণ্ড, পৃঃ ৫০৬-৫১০)

অবশ্য এখানে কবি হিন্দুসমাজকেই লক্ষ্য করিয়া কথাগুলি বলিয়াছেন বটে, কিন্তু অচলায়তন বৌদ্ধ-বিহারেরই বেশী সাদৃশ্য বহন করে এবং মন্ত্রতন্ত্রগুলিও বৌদ্ধতন্ত্রের মন্ত্রেরি মতো। রাজেন্দ্রলাল মিত্রের ‘Sanskrit Buddhist Literature of Nepal’-এ এই সব মন্ত্রের উল্লেখ আছে।

এইবার ইহার নাটকীয় কলাকৌশল ও অন্তরাঙ্গ বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক্।

এখানে এ-কথাটি আবার স্মরণ করা প্রয়োজন যে, সাধারণ নাটকের মানদণ্ডে ইহাদের বিচার হইবে না। এখানে প্রধান বিচার্য—তত্ত্ববস্তুরসরূপে রূপায়িত হইয়া হৃদয়গ্রাহী হইয়াছে কিনা। অবশ্য নাটকে হৃদয়গ্রাহিতার একটা প্রধান উপাদান চরিত্রের বাস্তব ভিত্তি, কিন্তু এইপ্রকার নাটকেও ভাবের রসসঞ্চারের মধ্যে অনেকখানি হৃদয়গ্রাহিতার উপাদান আছে। ভাবের বিগ্রহ যদি কিছুপরিমাণ বাস্তবের সাদৃশ্য বহন করে, তবে রূপ ও ভাবের মণিকাঞ্চন-যোগ হইয়া এইজাতীয় শ্রেষ্ঠ নাটকের উদ্ভব হয়,—যেমন আমরা ‘রাজা’ নাটকে দেখিয়াছি। অচলায়তনের নাট্যকৌশল ‘রাজা’র মত উচ্চাঙ্গের নয়, তবুও চরিত্রসৃষ্টিতে কিছু পরিমাণে, এবং আবহাওয়া-সৃষ্টিতে বিশেষ করিয়া, কলাকৌশল প্রদর্শিত হইয়াছে। মহাপঞ্চকের চরিত্রের দৃঢ়তা ও বৈশিষ্ট্য বেশ পরিস্ফুট হইয়াছে। মহাপঞ্চকের চরিত্রটি একটি পরিপূর্ণ রূপক-সৃষ্টি। এই চরিত্রটি অহুষ্ঠানসর্বস্ব, যুক্তিহীন, আচারনিষ্ঠ, তন্ত্রমন্ত্র-বিশ্বাসী গোড়া প্রাচীন-পন্থীর রূপক। ইহার অভিব্যক্তি স্থির, নির্দিষ্ট ও বুদ্ধিগ্রাহ্য। দিব্যানুভূতি বা অতি-জাগতিক চেতনার বিদ্যুন্মাত্র স্পর্শ ইহার চরিত্রে নাই—আগাগোড়া নির্দিষ্ট একটি পোশাক-পরা। পঞ্চক ও আচার্য সাংকেতিক চরিত্র। তাহারা অচলায়তনের মধ্যে আছে বটে, কিন্তু মন তাহাদের দূর-জগতে, কি এক অদৃশ্য বস্তুর আকাজক্ষায় তাহাদের চিত্ত লালায়িত। অচলায়তনের গুহ্য জ্ঞানের

তাপে তাহাদের চিত্ত তাপিত, কণ্ঠ তুষাররুদ্ধ, কেবল তাহারা রসের বর্ষণ ও প্লাবন কামনা করিতেছে।

এই নাটকে সাংকেতিক নাটকের শ্রেষ্ঠ কলাকৌশল প্রদর্শিত হইয়াছে একটা প্রাকৃতিক পরিবেশ-সৃষ্টিতে। বহু-প্রতীক্ষিত, আসন্ন নববর্ষার আগমনের মধ্যে নাটকের মূলভাবটির সংকেত নিহিত করা হইয়াছে। অচলায়তনের সাধনা, জীবন যেন গুরু, নিদাঘ-তপ্ত, পঞ্চক ও আচার্য এই তাপ ও গুরুতায় কণ্ঠাগত-প্রাণ হইয়া নববর্ষার সন্তাপহারী জলধারাপাতের আকাঙ্ক্ষা করিতেছে। পঞ্চক রস-সাধনার প্রতীক দর্ভকদের পল্লীতে নির্বাসিত হইয়া অদূরবর্তী আসন্ন বর্ষার আগমন বুঝিতে পারিতেছে : ‘মনে হচ্ছে যেন ভিজ়ে মাটির গন্ধ পাচ্ছি, কোথায় যেন বর্ষা নেমেছে।’ গুরুর আবির্ভাবও আসন্ন, গুরুই তো এই নববর্ষার বারিধারা।

পঞ্চক

আঃ দেখতে দেখতে কী মেঘ করে এল। শুনছ আচার্যদেব, বজ্রের পর বজ্র। আকাশকে একেবারে দিকে দিকে দগ্ধ করে দিল যে।

আচার্য

ঐ বে নেমে এল বৃষ্টি—পৃথিবীর কতদিনের পথ-চাওয়া বৃষ্টি—অরণ্যের কত রাতের স্বপনদেখা বৃষ্টি।

পঞ্চক

মিটল এবার মাটির তৃষ্ণা—এই যে কালো মাটি—এই যে সকলের পায়ের নিচেকার মাটি।

এই বর্ষার আগমনের মধ্যে গুরুর আগমন সংকেতিত হইয়াছে। গুরু এই নববর্ষার জলভরা মেঘ। গুরুর মধ্যে কেবল স্নিগ্ধতারই সমাবেশ নাই। আছে বজ্র, আছে বিদ্যুৎ। বজ্রের কঠিন আঘাতে অচলায়তনের প্রাচীর ধ্বংস করিয়া বিদ্যুতের তীব্র জ্যোতিতে সমস্ত অন্ধকার আলোকিত করিয়া তিনি আসিয়াছেন। তাই তাঁহার যোদ্ধাবেশ। শেষে অবিরল বর্ষণে অচলায়তনের জীবনে ও কর্মে আনিলেন রসের প্লাবন। পঞ্চক ও আচার্য এই বর্ষার আগমনের জ্ঞাত উৎকণ্ঠিত হইয়া ছিল। গুরুর আগমনে তাহাদের গ্রীষ্মসন্তাপ জুড়াইল, অচলায়তনের গুরুতা ও কাঠিন্যের মধ্যে ফুটিয়া উঠিল সরস শ্রামলশ্রী। বজ্রবিদ্যুৎ-গর্ভ মেঘরূপী গুরু তাই বলিয়াছেন,—

ভাবনা নেই আচার্য ভাবনা নেই—আনন্দের বর্ষা নেমে এনেছে—তার ঝর ঝর শব্দে মন নৃত্য করছে আমার। বাইরে বেরিয়ে এলেই দেখতে পাবে চারিদিক ভেসে যাচ্ছে। ঘরে বসে ভয়ে কাঁপছে কাঁরা। এ ঘনঘোর বর্ষার কালো মেঘে আনন্দ, তীক্ষ্ণ বিদ্যুতে আনন্দ, বজ্রের গর্জনে আনন্দ। আজ মাথার উষ্ণীয় যদি

উড়ে যায় তো উড়ে যাক, গায়ের উত্তরীয় যদি ভিজে যায় তো ভিজে যাক—
আজ হুধোগ এ'কে বলে কে। আজ ঘরের ভিত যদি ভেঙে গিয়ে থাকে যাক
না—আজ একেবারে বড়ো রাস্তার মাঝখানে হবে মিলন।

সংকেতের এমন অব্যর্থ ও অপূর্ব কাব্যময় প্রয়োগ কবির অসাধারণ শিল্প-
কৌশলের নিদর্শন। ‘শারদোৎসবে’, ‘রাজা’য়, ‘অচলায়তনে’, ‘ফাল্গুনী’তে কবি
প্রকৃতিকে নাটকের মূল ভাবের প্রতীকরূপে উপস্থাপিত করিয়াছেন। ইহা
রবীন্দ্রনাথের একটা বিশিষ্ট সাংকেতিক শিল্পকৌশল।

ডাকঘর

(১৩১৮)

‘ডাকঘর’ নাটকের আকারে লিখিত হইলেও ইহাতে নাট্য-ধর্ম বিশেষ কিছু
নাই। স্বসংবদ্ধ প্লট বা আখ্যানভাগ ইহার নাই; ইহা একটিমাত্র ঘটনার নানা
সংলাপ-মুখর বিবৃতিমাত্র। এই ক্ষুদ্র উপাখ্যানটি যেন একটি গীতিকবিতা—একটি-
মাত্র ভাবের কেন্দ্র হইতেই ইহার বিকাশ। একটি শান্ত, রুগ্ন, অসহায় বালকের
অদম্য কোতূহল, ব্যাকুল আকাঙ্ক্ষা ও তাহার শেষ পরিণাম একটি করুণ-মধুর
স্মরণীয় করিয়া সমস্ত কথাবস্তুকে আচ্ছন্ন করিয়া আছে এবং আমাদের হৃদয়কেও
গভীরভাবে স্পর্শ করিতেছে। ইহার মধ্যে বিরুদ্ধভাবসম্পন্ন বিচিত্র চরিত্রের
রেখাপাত করা হইয়াছে বটে, কিন্তু সমস্ত বৈচিত্র্য সম্মিলিত হইয়া একটিমাত্র
ভাবের রূপই প্রদর্শিত হইয়াছে। সংগীতের একটি তানের মধ্যে যেমন বিভিন্ন
স্বরগ্রাম মিলিত হয়, উপলমুখর নানা নিব্বিরণী যেমন একটি প্রবহমান ধারাকেই
পুষ্ট করে, তেমনি বিচিত্র চরিত্রের কার্য ও ভাষণ মিলিত হইয়া এক রুগ্ন বালকের
অধীর আগ্রহের শেষ পরিণামরূপে একটি অথগু, করুণ সংগীতের সৃষ্টি করিয়াছে।
এই গীতধর্মী নাট্যবস্তু আমাদের ভাবলোকে এক অননুভূতপূর্ব আলোড়ন তোলে,
এই অনুভূতি ও কল্পনার আলোড়নে কবির সংকেত একটি রাগিণীর মতো আনন্দ-
বেদনায় আমাদের চিত্তে মুদ্রিত হয়। সাংকেতিক নাটকের ইহা এক অভিনব
শিল্পকৌশল। এই শিল্পরীতি রবীন্দ্রনাথের অল্প কোনো রূপক-সাংকেতিক নাটকে
অনুসৃত হয় নাই। ‘রাজা’ নাটকের বাহিরের আখ্যানভাগটি স্ববিস্তৃত ও নাটকীয়
গুণে সমৃদ্ধ, ‘অচলায়তনের’ আখ্যানবস্তুটি অতটা স্বসংবদ্ধ না হইলেও স্থানে
স্থানে অপ্রত্যাশিত ঘটনার দ্রুত সংঘটনে নাটকীয়ত্ব ফুটিয়া উঠিয়াছে, যেমন—
গুরুর আগমন, প্রাচীর ভাঙা, মহাপঞ্চকের বাধাদান, ছেলেদের অপরাধ আলো-
বাতাসের আন্দোল্লাস-সংবলিত পঞ্চম দৃশ্যটি। পরবর্তী নাটকগুলিতেও ঘটনা-

সংস্থান ও আখ্যানবস্তু-সন্নিবেশের মধ্যে কমবেশি নাটকীয়ত্ব ও বৈশিষ্ট্য বর্তমান। কিন্তু ‘ডাকঘর’-এর সমস্ত বৈচিত্র্য ও নাটকীয়ত্ব মিলিয়া একটিমাত্র ভাবরসকেই উৎসারিত করিতেছে; তাহারই অল্পরঞ্জন সমস্ত হৃদয়তন্ত্রীকে অনির্বচনীয় কারুণ্য-ও-মাধুর্যে রংকৃত করিতেছে। ভাবের নাটকীয় রস-আস্বাদন অপেক্ষা নাট্য-রূপায়িত ভাবের এই গীতিরস-পরিণাম-আস্বাদন ইহাকে অপূর্ব বৈশিষ্ট্য দান করিয়াছে এবং রসিকমনে ইহার একটি নূতন আবেদন সৃষ্টি করিয়াছে। আরো একটি বৈশিষ্ট্য, ইহাতে কোনো গান নাই, অথচ গান রবীন্দ্রনাথের এইজাতীয় নাটকে ভাবপ্রকাশের একটা শক্তিশালী মাধ্যম। তাহা সত্ত্বেও এই নাট্যরূপী ‘গজ-লিরিক’ অপূর্ব ভাবের সূচনা সৃষ্টি করিয়া আমাদের বোধ, অল্পভূতি ও কল্পনাকে যুগপৎ মুগ্ধ ও বিস্মিত করে।

এখন এই নাটকের ভাববস্তু ও তাহার রসরূপে রূপায়ণ সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক।

প্রথমেই মনে রাখিতে হইবে, ইহা কবির ‘খেয়া-গীতাঞ্জলি-গীতালি’-যুগে রচিত; তখন কবি-মানস যে-ভাবচক্রের মধ্যে ছিল, সেই ভাবই কমবেশি প্রতিফলিত হইয়াছে ‘রাজা-অচলায়তন-ডাকঘর’। ভগবদল্পভূতিই এই যুগে কবি-মনের মূল-প্রেরণা। এই অল্পভূতি বা উপলব্ধি কবির এই যুগের কাব্যে, গানে, নাটকে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। ‘রাজা’ ও ‘অচলায়তনে’ ইহা আমরা দেখিয়াছি। ‘ডাকঘরে’ দেখি বিশ্বাত্মার সঙ্গে যুক্ত হইবার জগৎ মানবাত্মার প্রবল আকাঙ্ক্ষা। অসীম ও অনন্তের জগৎ মানবাত্মার পিপাসা, নির্দেশহীন স্রুত্বের জগৎ উৎকর্ষা ও তাহার পরিণাম অপূর্ব-সৌন্দর্য ও মাধুর্যে রূপায়িত হইয়াছে ‘ডাকঘরে’।

কবির ব্যক্তিগত জীবনের সমকালীন একটা বিশিষ্ট অল্পভূতি বা ভাববস্তু ইহার পটভূমিকায় বর্তমান থাকায় ইহার শক্তি ও সৌন্দর্য আরো অব্যর্থভাবে বর্ধিত হইয়াছে। বিশ্বের মধ্য দিয়া বিশ্বরূপ বিশ্বেশ্বরের সঙ্গে মানবাত্মার মিলিত হইবার যে-আকাঙ্ক্ষা, অমলের মধ্যে তাহাই রূপায়িত। অমল এই মিলনকামী উৎকণ্ঠিত আত্মার প্রতীক।

ভগবানের সহিত মাহুয়ের নিত্যপ্রেমসম্বন্ধ। ‘রাজা’ নাটকের আলোচনা-প্রসঙ্গে ইহা বিস্তৃতভাবে আলোচিত হইয়াছে। অনাদি অনন্ত কাল হইতে চন্দ্র-সূর্য-গ্রহ-তারার মধ্য দিয়া মানবাত্মাকে তিনি বহন করিয়া আনিতেছেন। নীহারিকার জ্যোতির্ময় বাষ্পনির্ঝর হইতে অণু-পরমাণুকে চালনা করিয়া কতো পুষ্টি, কতো পরিবর্তন-পরিবর্ধন, কতো পরিণতির মধ্য দিয়া বর্তমান শরীরে তাহাকে বিকশিত করিয়া তুলিয়াছেন। এই সৃষ্টি ভগবানের আনন্দরূপ,

মানবাত্মাও সেই আনন্দরূপের অংশ। এই নিখিল পরিব্যাপ্ত করিয়া ভগবানের যে-আনন্দরূপ, তাহার সহিত রহিয়াছে মানুষের নাড়ীর যোগ, একটি অচ্ছেদ্য বন্ধন, উভয়ে একই পরমানন্দের বিভিন্ন প্রকাশ। অসীম সৃষ্টির অণু-পরমাণুর সহিত অগণ্য চন্দ্র-সূর্য-গ্রহ-তারকা, জল-স্থল-আকাশ-বাতাসের সহিত মানবাত্মার নিবিড় একাত্মতা, সেই অনাদিকালের আনন্দরূপের স্পর্শ তাহার মধ্যে সঞ্চিত হইয়া আছে, সেই আনন্দের মধ্য হইতেই সে বর্তমান প্রকাশের মধ্যে উন্নীত হইয়াছে। এই আনন্দের মধ্যে সচল প্রাণের লীলা, এই প্রাণতরঙ্গই বিচিত্র সৌন্দর্যরূপে প্রকাশিত। পরমানন্দের অভিব্যক্তিই এই লীলাময় সৌন্দর্যে। জল-স্থল-আকাশে নানা বর্ণ-গন্ধ-গীতে সৌন্দর্যের যে বিপুল বিচিত্র আয়োজন, তাহা অলুপ্ত মানবাত্মাকে আকর্ষণ করিতেছে; মানুষ সেই নিখিল বিশ্বের সৌন্দর্যের মধ্য দিয়া সৌন্দর্যের মূল কারণ অসীম আনন্দময় সত্তার সহিত যোগযুক্ত হইবার জন্ত আকাজক্ষা করিতেছে। এই আনন্দের মধ্যেই তাহার চরম স্থান ও পরম সার্থকতা। বিশ্বের এই তরঙ্গিত সৌন্দর্যলীলার মানুষের অন্তরাত্মা এক গুঢ় বেদনা অনুভব করে; সে-বেদনা অসীম ও অনন্তের জন্ত আকাজক্ষার বেদনা, তাই নিজেকে বিশ্বের সৌন্দর্যের মধ্যে পরিব্যাপ্ত করিয়া দিয়া নিজের অসীম, অনন্ত ও আনন্দময় সত্তাকে সে উপলব্ধি করিতে চায়। আবার পরমপ্রেমময় ভগবানও তাঁহার প্রেম-লীলার সহচর মানুষকে বিশ্বের বিচিত্র সৌন্দর্যদ্বৈতের মারফতে তাঁহার সহিত মিলিত হইবার জন্ত আহ্বান করিতেছেন। বিশ্বসৃষ্টিতে পরমানন্দময়ের প্রকাশ সৌন্দর্যে, মানবাত্মায় প্রেমে, উভয়েই একই আনন্দের লীলা; আনন্দের এক অংশ দ্বারা তিনি অগ্র অংশকে আকর্ষণ করিতেছেন। আনন্দই সৃষ্টির মূল কারণ, আনন্দের মধ্যেই ইহার অবস্থিতি ও আনন্দই শেষ পরিণাম। এই আনন্দের দ্বারা আকর্ষণ না করিলে রসময় প্রেমলীলাই তো চলে না। বিশ্বসৃষ্টির মধ্যে যে মানুষ এক অনুপম অভুলনীয় সৃষ্টি, তাহার মধ্যেই যে ভগবানের বিশেষ আনন্দ, বিশেষ আবির্ভাব, বিশেষ লীলা, তাই এই লীলার জন্ত বিশ্বপ্রকৃতির সৌন্দর্যের মধ্য দিয়া বিশ্বরূপ ভগবান ক্রমাগত মানুষকে নিকটে ডাকিতেছেন। তাহা হইলে মানুষের অন্তরাত্মা সৃষ্টির সৌন্দর্যের প্রতি মূলসম্বন্ধের জন্ত একটা নিবিড় আকর্ষণ অনুভব করে এবং এই বিশ্বসৌন্দর্যের মধ্য দিয়া চিরস্থন্দের সঙ্গে মিলিত হইয়া তাহার আনন্দময় সত্তা উপলব্ধি করিতে চায় এবং চিরস্থন্দের বিশ্বেশ্বরও বিশ্বসৌন্দর্যের মধ্য দিয়া মানুষকে আকর্ষণ করিয়া লাভ করিতে চান।

এখন এই আকাজক্ষা পূর্ণ হইবার, এই মিলন সার্থক হইবার বাধা কি? বাধা অহংবোধের প্রাবল্য, রিপূর তাড়না, প্রবৃত্তির কলুষময় উত্তেজনা, স্বার্থপরতা,

সাংসারিকতার আবিলতা। বয়োবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে এইগুলি নির্মল, নিষ্কলুষ মানবাত্মাকে আচ্ছন্ন করিয়া বাধা ঘটায়। কিন্তু শৈশবে—মানবাত্মা যখন থাকে শুদ্ধ, নিষ্পাপ, নির্মল, তখন কে বা কাহারো তাহার স্বভাবসিদ্ধ অসীম ও অনন্তের তৃষ্ণাকে রুদ্ধ করে, আনন্দের মধ্যে, অমৃতের মধ্যে সার্থক হইবার তাহার কামনাটিকে নিমূল করে, তাহার মিলনের আকাঙ্ক্ষাটিকে দমন করে? এই বাধা ঘটায় সংসারের চিরচরিত মিথ্যা প্রথা, অভ্যাস ও সংস্কার-ধর্ম, সমাজের মিথ্যা রীতি নীতি, উদ্দেশ্যমূলক স্বার্থপর শাসন, তাহার আবিলতাময় সাংসারিক পরিবেশ। এই মিথ্যা প্রথা ও সংস্কারের প্রতিনিধি ধর্মের ব্যাখ্যাতা বা শাস্ত্রব্যবসায়ীরা, শিশুর অভিভাবক ও আত্মীয়-স্বজন (যেমন কবিরাজ ও মাধব দত্ত); সমাজের মিথ্যা রীতিনীতির প্রতিনিধি সমাজপতি বা সমাজের বিশিষ্ট ব্যক্তির (যেমন মোড়ল)। ইহারা তাহাকে একটা যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া 'চাপ' দিয়া, ঢালাই-পেটাই করিয়া গড়িয়া তোলে একটা নির্দিষ্ট আকারে, তাহার অনাবিল আদিম সত্তাকে রূপায়িত করে একটা কৃত্রিম আকারে। সে তাহার সত্য হইতে বিচ্যুত হয়, আনন্দ হইতে ভ্রষ্ট হয় এবং চিরমুক্ত হইয়াও বদ্ধ কারাগারে অবরুদ্ধ হয়। সংসার ও সমাজের চাপে 'অনুপেবিত' অসহায় এই শিশুর অন্তরাত্মা নিদারুণ বেদনা অনুভব করে। অমলের অন্তর্জীবনের ইতিহাসে এই করুণ বেদনার চিত্রটি আমরা লক্ষ্য করি।

শিশুর অন্তরাত্মা তাহার অনাবিল ও অবিকৃত সত্তায় বর্তমান থাকায় অসীম, আনন্দময়ের সঙ্গে মিলিত হইয়া সার্থকতা-লাভের যে-সহজাত আকাঙ্ক্ষা এবং পরম-প্রেমময়ের যে-চিরন্তন আহ্বান ও আকর্ষণ, তাহা সে স্বতীভাবে অনুভব করে। সে যে অনন্তপথের যাত্রী—বিশ্বপথিক, পথের ধারের কোনো পাছশালাই যে তাহার চিরবিশ্রামের স্থান নয়, তাহার এক এবং অদ্বিতীয় চালক সহযাত্রীর সহিত জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া ক্রমাগত পথ চলাতেই যে তাহার সার্থকতা—এই চরম সত্য তাহার নিকট সুস্পষ্ট ও অবিকৃত থাকে; আর, এই অনুভূতি তাহার মধ্যে প্রবল থাকায় সে কেবলই বাহিরের সর্বব্যাপ্ত জীবনের মধ্যে ছুটিয়া যাইতে চায়; একটা অনির্দেশ্য, অবাস্তব ভাব-কল্পনার নেণায় মত্ত হইয়া থাকে এবং তাহার সংসার ও সমাজজীবনের সহিত নিজে কে কিছুতেই খাপ-খাওয়াইতে পারে না। ইহাই শিশু-জীবনের মর্গান্তিক ট্র্যাজেডি। সে যদি বয়স্ক হইত, তবে জ্ঞান, বুদ্ধি ও কর্মের দ্বারা তাহার সমস্ত বাধা দূর করিয়া আধ্যাত্মিক সাধনায় সফলতা লাভ করিতে পারিত। কিন্তু সে দুর্বল ও অসহায়, তাই সংসার ও সমাজের নিকট তাহার আব্রুসমর্পণ ছাড়া আর গত্যন্তর নাই। অমলের এই করুণ অসহায় ভাবটি আমাদের চিত্তকে স্বভাবতই আঘাত করে—ভারাক্রান্ত করে।

এই বন্ধ অবস্থা হইতে তাহার মুক্তির উপায় কি ? এই বন্ধনের বেদনা-শান্তির ঔষধ কি ? এই বেদনা তো কেবল মানবাত্মাই অনুভব করিতেছে না, এই মানবাত্মাতে তাহার বিশেষ আনন্দ, বিশেষ প্রেম, সেই পরমাত্মাও এই বেদনা অনুভব করিতেছেন। পরমাত্মার আনন্দের অংশই তো জীবাত্মা। অসীমই তো প্রেম-আনন্দের জগৎ তাহার মধ্যে সদীম হইয়াছেন। উভয়ের একই স্বভাব, একই সত্তা। মানবাত্মার পীড়নই তাঁহার পীড়ন। তাই ভগবান তাহাকে মুক্ত করিতে অগ্রসর হন; মানবাত্মার দেহ-রূপ আশ্রয়টিকে ভাঙিয়া তিনি তাহাকে ফিরাইয়া আনিয়া আবার তাঁহার পরমানন্দের মধ্যে তাহার সার্থকতা দেন। এই মুক্তিই আসে মৃত্যুর রূপ ধরিয়া। মৃত্যুর দ্বারাই নির্মল, নিষ্পাপ আত্মা তাহার চিরন্তন, মুক্ত আনন্দময় সত্তা ফিরিয়া পায় এবং নিত্যানন্দের সঙ্গে যোগযুক্ত হইয়া চরম সার্থকতা লাভ করে। মৃত্যু তো শেষ নয়, ধ্বংস নয়, অবলুপ্তি নয়,—সে তো নবজীবনের সিংহদ্বার, বৃহত্তর ও মহত্তর জীবনের অবতরণিকা, সে তো মানবের পরম বন্ধু। তাই মৃত্যুই অমলের মুক্তির দূত—তাহার পরমবন্ধু।

‘রাজা’ ও ‘অচলায়তন’ নাটকে রবীন্দ্রনাথ বয়স্কদের অন্তরাত্মার অবস্থা পর্যালোচনা করিয়াছেন। কি করিয়া অহংবোধ নির্মল আত্মাকে আচ্ছন্ন করে, কি করিয়া ভোগাকাজ্জা ও প্রবৃত্তির উত্তেজনা তাহাকে কলুষিত করে, মিথ্যা জ্ঞান ও সংস্কার তাহাকে দিগ্ভ্রান্ত করে, পরে নানা বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা ও অপ্রত্যাশিত পরিস্থিতির মধ্য দিয়া অতিক্রম করিয়া কি করিয়া পুনরায় সে স্বাভাবিক অবস্থা ফিরিয়া পায়, কি করিয়া তাহার আত্মস্বরূপ উপলব্ধি করে—ইহাই কবি উপস্থাপিত করিয়াছেন এই দুই নাটকে। ইহা পরিণত জ্ঞানবুদ্ধিসম্পন্ন মানুষের অন্তর্দ্বন্দ্বের ইতিহাস—তাহার আধ্যাত্মিক সাধনার স্বরূপ। এই বাধা তাহাদের নিজেদের মধ্য হইতেই উদ্ভূত হইয়া অন্তরাত্মাকে আবিল ও পীড়িত করিয়া ছিল; নানা ঘাত-প্রতিঘাতে প্রকৃত বোধ ফিরিয়া আসাতেই অস্বাভাবিক অবস্থার শেষ হইয়াছে, আত্মোপলব্ধির দ্বারা এই মানবজীবনেই তাহাদের মুক্তি ঘটয়াছে। এ-বাধা তাহাদেরই সৃষ্টি, মুক্তিও তাহাদেরই কষ্টার্জিত। কিন্তু অপরিণতশক্তি, পরনির্ভর, অসহায় শিশুর আত্মোপলব্ধির বাধা তাহার নিজের সৃষ্টি নয়, ইহার অপসারণের উপায়ও তাহার নিজের হাতে নাই, সূত্রাং এই অস্বাভাবিক অবস্থা হইতে তাহার মুক্তির পথ বাহিরের কোনো শক্তির উপর নির্ভর করে। পূর্ব-নাটক দুইটিতে দেখিয়াছি, ভগবান কোনো অবস্থাতেই মানুষকে পরিত্যাগ করেন না, শুভবুদ্ধির প্রেরণা দিয়া, ভীষণ আঘাতে তাহার মোহাবরণ ভাঙিয়া, তাহার মুক্ত নির্মল স্বরূপ ফিরাইয়া আনিতে চেষ্টা করেন; জীবনের মধ্য হইতেই, সংসারের পারিপাশ্বিকের

মধ্য হইতেই তাহাদের মুক্তির উদ্ভব হয়, কিন্তু শিশুর বেলায় তিনি বাহির হইতে শক্তি প্রয়োগ করিয়া মৃত্যুর মধ্য দিয়া তাহাকে নিজের কোলে টানিয়া লইয়া তাহাকে মুক্তি দেন। শিশুর অন্তরাশ্রয় এই আধ্যাত্মিক সমস্তাটি রূপায়িত হইয়াছে ‘ডাকঘর’ নাটকে অমলের চরিত্রে।

এইবার নাটকের অভ্যন্তরে প্রবেশ করা যাক্। প্রথমেই আখ্যানভাগের একটা সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দেওয়া প্রয়োজন।

মাধব দত্ত পাকা বিষয়ী লোক। বুদ্ধি ও পরিশ্রম দিয়া সে অর্থসঞ্চয় করিয়াছে। কিন্তু সে নিঃসন্তান। জ্বরী পীড়াপীড়িতে জ্বরী গ্রামসম্পর্কে ভাইপো বাপ-মা-মরা অমলকে সে কিছুদিন হইল পোষ্য লইয়াছে। ছেলেটি তাহার বড়োই মনে লাগিয়াছে, কিন্তু ছেলেটি রুগ্ন হইয়া পড়িয়াছে, তাহার জন্ম মাধব দত্তের ভাবনার অন্ত নাই। কবিরাজের পরামর্শে সে অমলকে ঘরে আবদ্ধ করিয়া রাখিয়াছে, ‘শরতের রৌদ্র ও হাওয়া দুই-ই অমলের পক্ষে বিষবৎ’, তাহাকে ঘরের বাহির হইতে দেওয়া নিষেধ। কিন্তু অমলের প্রাণ বাহিরে যাইবার জন্ম ছটফট করে। জানালার কাছে বসিয়া সে দূরপাহাড়ের দৃশ্য দেখে; নীল আকাশ যেন তাহাকে হাত তুলিয়া ডাকে; ছাতুর পুঁটলি-বাঁধা-লাঠি-কাঁধে পথিককে ঝরনার জলে পা ডুবাঁইয়া পার হইয়া যাইতে দেখিয়া সে-ও তাহারি মতো পথে বাহির হইতে চায়। জানালার পাশ দিয়া দইওয়ালা হাঁকিয়া যায়, সে ডাকিয়া তাহার সহিত আলাপ করে ও তাহারি মতো স্বর করিয়া ‘দ-ই’ বলিয়া ডাকে; গ্রহরীকে রাস্তায় পাঁয়চারি করিতে দেখিয়া তাহাকে ডাকিয়া আলাপ করে এবং তাহার নিকট হইতে বাড়ীর সামনে রাজার ডাকঘর বসিবার সংবাদ শোনে; ছেলের দল তাহার সামনের রাস্তায় খেলা করে; শশী মালিনীর মেয়ে সুধাকে সে ডাকে, তাহার কাছে ফুল চায়। ঘরের বাহিরের বিচিত্র লোক ও তাহাদের কর্ম অমলের মন কাড়িয়া লয় এবং তাহাদের সহিত মিশিতে না পারিয়া সে বেদনা ও উৎকর্ষা বোধ করে।

বাড়ীর সামনে রাজার ডাকঘর বসিয়াছে শুনিয়া অমল রাজার চিঠি পাইতে আকাঙ্ক্ষা করে, মনে করে রাজা তাহাকে একদিন চিঠি লিখিবেন। ঠাকুরদাকে জিজ্ঞাসা করিলে ঠাকুরদা বলে যে, তাহার নামে রাজার চিঠি রওয়ানা হইয়াছে, সে-চিঠি এখন পথে। অমল রাজার চিঠির প্রত্যাশায় ব্যাকুল। এদিকে গ্রামের মোড়ল এই কথা শুনিয়া একদিন মাধব দত্তের বাড়ীতে আসিয়া উপস্থিত হইল। সে ব্যঙ্গ করিয়া এক টুকরা সাদা কাগজ অমলের হাতে দিয়া বলিল, এই যে অমলের নামে রাজার চিঠি আসিয়াছে। অমল পড়িতে জানে না, সে মোড়লের কথা বিশ্বাস করিয়া ঠাকুরদাকে সেই চিঠি পড়িতে দেয়। ঠাকুরদা বলে, ‘এ পরিহাস নয়, সত্যই

রাজা লিখছেন, তিনি স্বয়ং অমলকে দেখতে আসছেন, তিনি তাঁর রাজ-কবিরাজকেও সঙ্গে করে আনছেন।’ সেদিন সন্ধ্যার পরই রাজদূত বদ্ধদার ভাঙ্গিয়া গৃহে প্রবেশ করিয়া জানাইল, ‘রাজা আজ দুপুর রাত্রে আসবেন; আর তাঁর বালক-বন্ধুটির দেখবার জন্তে তাঁর সকলের চেয়ে বড়ো রাজকবিরাজকে পাঠিয়েছেন।’ রাজকবিরাজ আসিয়া বদ্ধ ঘরের দরজা-জানালা খুলিয়া, দিয়া অমলের শিয়রে বসিয়া বলিলেন, ‘ওর ঘুম আসছে, প্রদীপের আলো নিবিয়ে দাও,—এখন আকাশের তারাটি থেকে আলো আসুক। ওর ঘুম এসেছে।’ অমল ঘুমাইয়া পড়িল। এমন সময় শশী মালিনীর মেয়ে সূধা ফুল লইয়া ঘরে ঢুকিল। সে দেখিল অমল ঘুমাইয়া পড়িয়াছে। তখন জিজ্ঞাসা করিল, ‘ও কখন জাগবে?’ রাজকবিরাজ বলিলেন, ‘এখন যখন রাজা এসে ওকে ডাকবেন।’ সূধা বলিল, ‘তখন একটি কথা তার কানে কানে বলো যে, সূধা তোমাকে ভোলেনি।’

বিশ্বের বাধাহীন, বন্ধনহীন, সীমাহীন পরিব্যাপ্তির মধ্যে নিজেকে মিলাইয়া দিবার প্রবল ইচ্ছা মানবাত্মার সহজাত। ইহাতেই তাহার অসীমত্ববোধ পূর্ণ হয়, ইহাতেই তাহার সার্থকতা। সমস্ত সৃষ্টি পরমাত্মার আনন্দরূপ, নিখিল বিশ্ব তাহারি বিচিত্র সৌন্দর্যের মহামহোৎসবক্ষেত্র। এই আনন্দরূপ পরমাত্মার সঙ্গে মানবাত্মার যোগযুক্ত হওয়াই চরম আধ্যাত্মিক সফলতা। নিষ্পাপ, অমলিন মানবাত্মা ইহাই তীব্রভাবে আকাঙ্ক্ষা করে। তাই অমল বিশ্বের বিচিত্র আনন্দময় প্রকাশের মধ্যে অনির্বচনীয় কোতূহল ও রহস্যের সন্ধান পায়, ইহাদের সঙ্গে নিজেকে মিলিত করিবার জন্ত তাহার নিরন্তর কামনা। তাহাকে ঘরে আবদ্ধ করিয়া রাখা হইয়াছে বটে, কিন্তু মন তাহার পড়িয়া আছে বাহিরে। নীল আকাশ তাহাকে ডাকে, অনেক দূরে গৃহকোণে আবদ্ধ থাকিলেও অমল সে ডাক শুনিতে পায়।

আমার ঠিক বোধ হয়, পৃথিবীটা কথা কইতে পারে না, তাই অমনি করে নীল আকাশে হাত তুলে ডাকছে। অনেক দূরের যারা ঘরের মধ্যে বসে থাকে তারাও দুপুরবেলা একলা জানালার ধারে বসে ঐ-ডাক শুনতে পায়।

নাগরা-জুতো-পরা পথিক লাঠির আগায় ছাতুর পুঁটুলি বাঁধিয়া ধীরে ধীরে ঝরনা পার হইয়া চলিয়া গেল দেখিয়া তাহার মনে সাধ জাগে,—

—কতো বাঁকা বাঁকা ঝরনার জলে আমি পা ডুবিয়ে ডুবিয়ে পার হতে হতে চলে যাব—দুপুরবেলায় সবাই যখন ঘরে দরজা বন্ধ করে শুয়ে আছে, তখন আমি কোথায় কতদূরে কেবল কাজ খুঁজে খুঁজে বেড়াতে বেড়াতে চলে যাব।

পথিকের মতো স্বাধীনতা ও আনন্দের সঙ্গে নব নব দৃশ্যের মধ্য দিয়া দূর-দূরান্তরে যাত্রার রস ও রহস্য তাহার চিত্তকে প্রবলবেগে আকর্ষণ করে।

রাস্তার দইওয়ালার হাঁক অমলের কাছে একটি বিশ্বয়ের দ্বার খুলিয়া দেয়। দইওয়ালার ডাকের সঙ্গে সঙ্গে তাহার গ্রামের দৃশ্য—পাঁচমুড়া পাহাড়ের তলায় শামলী নদীর ধার, পুরানো বড়ো বড়ো গাছের তলায় গ্রাম, লাল মাটির রাস্তা, লালশাড়ী-পরা গয়লা মেয়েদের নদী হইতে মাথায় করিয়া জল লইয়া যাওয়া—আনন্দের এইসব রূপবৈচিত্র্য, এই সৌন্দর্যমালা—সমস্ত মিশিয়া গিয়া একখানা অপরূপ গানের মতো তাহাকে আচ্ছন্ন করে। ইহাই তো বিশ্ববীণার সুর, এই সুরের সঙ্গে তো অমলের অন্তরাআর সুর বাঁধা, তাইতো সে অতো চঞ্চল হইয়া ওঠে।

অমল

...কী রকম করে তুমি বল, দই, দই, দই—ভালো দই। আমাকে সুরটা শিখিয়ে দাও।

দইওয়াল

হায় পোড়াকপাল। এ সুরও কি শেখবার সুর।

অমল

না, না, ও আমার শুনতে খুব ভালো লাগে। আকাশের খুব শেষ থেকে যেমন পাখির ডাক শুনলে মন উদাস হয়ে যায়—তেমনি ঐ রাস্তার মোড় থেকে ঐ গাছের সারের মধ্য দিয়ে যখন তোমার ডাক আসছিল, আমার মনে হচ্ছিল—কী জানি কী মনে হচ্ছিল।

তাই সে সুর করিয়া হাঁকে,—

দই, দই, দই, ভালো দই। সেই পাঁচমুড়া পাহাড়ের তলায় শামলী নদীর ধারে গয়লাদের বাড়ীর দই। তারা ভোরের বেলায় গাছের তলায় গোরু দাঁড় করিয়ে দুধ দোয়, সন্ধ্যাবেলায় মেয়েরা দই পাতে, সেই দই।—দই, দই, দই—ভালো দই।

এখানে অমলের একটি উক্তি লক্ষ্য করা প্রয়োজন।—

অমল

পাঁচমুড়া পাহাড়—শামলী নদী—কী জানি, হয়তো তোমাদের গ্রাম দেখেছি—কবে সে আমার মনে পড়ে না।

দইওয়াল।

তুমি দেখেছ? পাহাড়তলায় কোনোদিন গিয়েছিলে নাকি।

অমল

না, কোনোদিন যাইনি। কিন্তু আমার মনে হয়, যেন আমি দেখেছি। অনেক পুরানো কালের খুব বড়ো বড়ো গাছের তলায় তোমাদের গ্রাম—একটি লাল রঙের রাস্তার ধারে। না?

দইওয়াল।

ঠিক বলেছ, বাবা।

অমল

সেখানে পাহাড়ের গায়ে সব গোকু চরে বেড়াচ্ছে।

দইওয়াল।

কী আশ্চর্য। ঠিক বলছ। আমাদের গ্রামে গোকু চরে বই কি, খুব চরে।

অমল

মেয়েরা সব নদী থেকে জল তুলে মাথায় কলসি করে নিয়ে যায়—তাদের লাল শাড়ী পরা।

দইওয়াল।

বা। বা। ঠিক কথা। আমাদের সব গয়লাপাড়ার মেয়েরা নদী থেকে জল তুলে তো নিয়ে যায়ই। বাবা, তুমি নিশ্চয় কোনোদিন সেখানে বেড়াতে গিয়েছিলে।

অমল

সত্যি বলছি, দইওয়াল, আমি একদিনও যাইনি।

ভগবান ও মানুষের, পরমাশ্রা ও জীবাত্মার সম্বন্ধের ধারণা রবীন্দ্রনাথের অনেক পুস্ত ও গল্প-রচনার মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের মতে ভগবান অনাদি কাল হইতে সৃষ্টির মধ্য দিয়া—জল-স্থল-আকাশ, তরু-লতা-গুল্ম, পশু-পক্ষী ও বহুবিচিত্র জীবনের মধ্য দিয়া মানুষকে অবস্থা হইতে অবস্থান্তরে চালনা করিতে করিতে বর্তমান প্রকাশের মধ্যে উপনীত করাইয়াছেন। সৃষ্টির আদিম অবস্থা নীহারিকা হইতে বর্তমান কাল পর্যন্ত সমস্ত প্রকাশের মধ্যেই তাহার অস্তিত্ব ছিল, সেই অস্তিত্বধারার অস্পষ্ট স্মৃতি মানবাত্মার মধ্যে সঞ্চিত হইয়া আছে। তাই বিশ্বের এই বিচিত্র রূপ ও সৌন্দর্য তাহাকে আকৃষ্ট করে, মনে হয় এগুলি তাহার

বহুদিনের পরিচিত, ইহাদের সহিত একদিন সে অস্বাভাবিকভাবে জড়িত হইয়া ছিল। কবির ব্যক্তিগত জীবনেও এই অল্পভূতির উদ্ভব হইয়াছিল। কবির এই অল্পভূতিই রূপান্তরিত হইয়াছে অমলের অল্পভূতিতে।—

“আমি জানি, অনাদিকাল হইতে বিচিত্র বিস্থত অবস্থার মধ্য দিয়া তিনি আমাকে আমার এই বর্তমান প্রকাশের মধ্যে উপনীত করিয়াছেন ;—সেই বিশ্বের মধ্য দিয়া প্রবাহিত অস্তিত্বধারার বৃহৎ স্রুতি তাঁহাকে অবলম্বন করিয়া আমার অগোচরে আমার মধ্যে রহিয়াছে। সেই জন্ত এই জগতের তরুলতা-পশুপক্ষীর সঙ্গে এমন একটা পুরাতন ঐক্য অনুভব করিতে পারি—সেই জন্ত এতবড়ো রহস্যময় প্রকাণ্ড জগৎকে অনাত্মীয় ও ভীষণ বলিয়া মনে হয় না।... নিজের সঙ্গে বিশ্বপ্রকৃতির এক অবিচ্ছিন্ন যোগ, এক চিরপুরাতন একাত্মতা আমাকে একান্তভাবে আকর্ষণ করিয়াছে। কতদিন নৌকায় বসিয়া সূর্য-করোদ্দীপ্ত জলে স্থলে আকাশে আমার অন্তরাআকে নিঃশেষে বিকীর্ণ করিয়া দিয়াছি ; তখন মাটিকে আর মাটি বলিয়া দূরে রাখি নাই ; তখন জলের ধারা আমার অন্তরের মধ্যে আনন্দগানে বহিয়া গেছে ; তখন একথা বলিতে পারিয়াছি :

হই যদি মাটি, হই যদি জল,
হই যদি ভূগ, হই ফুল ফল,
জীবসাথে যদি ফিরি ধরাভল
কিছুতেই নাই ভাবনা,
যেথা যাব সেথা অনীস বাধনে
অন্তবিহীন আপনা।

তখন একথা বলিয়াছি :

আমারে ফিরায়ে লহ, অগ্নি বহুক্ষরে ;
কোলের সম্মানে ভব কোলের ভিতরে,
বিপুল অঞ্চলতলে। ওগো মা মৃদয়ি,
তোমার মৃত্তিকামাঝে ব্যাপ্ত হয়ে রই,
দিশ্দিগদিক আপনারে দিই বিস্তারিয়া
বসন্তের আনন্দের মতো।

একথা বলিতে কুণ্ঠিত হই নাই :

তোমার মৃত্তিকা সনে
আমারে মিশিয়ে লয়ে অনন্ত গগনে

অশান্তচরণে করিয়াছ প্রদক্ষিণ
সবিত্তমণ্ডলে, অসংখ্য রজনীদিন
; যুগযুগান্তর ধরি ; আমার মাঝারে
উঠিয়াছে তৃণ তব, পুষ্প ভারে ভারে
ফুটিয়াছে, বর্ষণ করেছে তরুরাজি
পত্র-ফুল-কল-গন্ধরেণু।

...আমি আত্মাকে বিশ্বপ্রকৃতিকে বিশ্বেশ্বরকে স্বতন্ত্র স্বতন্ত্র কোঠায় খণ্ড খণ্ড করিয়া রাখিয়া আমার ভক্তিকে বিভক্ত করি নাই।

আমি কি আত্মার মধ্যে, কি বিশ্বের মধ্যে বিশ্বয়ের অন্ত দেখি না।”

(বঙ্গভাষার লেখক, আত্মপরিচয়, পৃঃ ১৬-১৮)

“এক সময় যখন আমি এই পৃথিবীর সঙ্গে এক হয়ে ছিলাম, যখন আমার উপর সবুজ ঘাস উঠত, শরতের আলো পড়ত, সূর্যকিরণে আমার সূদূরবিস্তৃত শ্রামল অঙ্গের প্রত্যেক রোমকূপ থেকে যৌবনের স্নগন্ধি উদ্ভাপ উথিত হতে থাকত, আমি কতো দূরদূরান্তর দেশদেশান্তরের জলস্থল পর্বত ব্যাপ্ত করে উজ্জল আকাশের নীচে নিশ্চক্ৰভাবে শুয়ে পড়ে থাকতুম, তখন শরৎসূর্যালোকে আমার বৃহৎ সর্বাঙ্গে যে একটি আনন্দরস, যে একটি জীবনীশক্তি অত্যন্ত অব্যক্ত অর্ধচেতন এবং অত্যন্ত বৃহৎভাবে সঞ্চারিত হতে থাকত, তাই যেন খানিকটা মনে পড়ে। আমার এই যে মনের ভাব, এ যেন এই প্রতিনিয়ত অঙ্কুরিত মুকুলিত পুলকিত সূর্যসনাথা আদিম পৃথিবীর ভাব। যেন আমার এই চেতনার প্রবাহ পৃথিবীর প্রত্যেক ঘাসে এবং গাছে শিকড়ে শিকড়ে শিরায় শিরায় ধীরে ধীরে প্রবাহিত হচ্ছে, সমস্ত শস্তক্ষেত্র রোমাঙ্কিত হয়ে উঠছে, এবং নারকেলগাছের প্রত্যেক পাতা জীবনের আবেগে থরথর করে কাঁপছে।”

(ছিন্নপত্র, শিলাইদহ, ২০ই আগস্ট, ১৮৯২)

“এই পৃথিবীটি আমার অনেকদিনকার এবং অনেকজন্মকার ভালোবাসার লোকের মতো আমার কাছে চিরকাল নতুন।...আমি বেশ মনে করতে পারি, বহুযুগ পূর্বে যখন তরুণী পৃথিবী সমুদ্রস্নান থেকে সবে মাথা তুলে উঠে তখনকার নবীন সূর্যকে বন্দনা করছেন, তখন আমি এই পৃথিবীর নূতন মাটিতে কোথা থেকে এক প্রথম জীবনোচ্ছ্বাসে গাছ হয়ে পল্লবিত হয়ে উঠেছিলাম। তখন পৃথিবীতে জীবজন্তু কিছুই ছিল না, বৃহৎ সমুদ্র দিনরাত্রি দুলছে এবং অবোধ মাতার মতো আপনার নবজাত ক্ষুদ্র ভূমিকে মাঝে মাঝে

উন্নত আলিঙ্গনে একেবারে আবৃত করে ফেলছে। তখন আমি এই পৃথিবীতে আমার সর্বাঙ্গ দিয়ে প্রথম সূর্যালোক পান করেছিলুম—নবশিশুর মতো একটা অন্ধ জীবনের পুলকে নীলাশ্বরতলে আন্দোলিত হয়ে উঠেছিলুম, এই আমার মাটির মাতাকে আমার সমস্ত শিকড়গুলি দিয়ে জড়িয়ে এর স্তম্ভরস পান করেছিলুম। একটা গূঢ় আনন্দে আমার ফুল ফুটত এবং নবপল্লব উদ্গত হত। বখন ঘনঘটা করে বর্ষার মেঘ উঠত, তখন তার ঘনশ্রামচ্ছায়া আমার সমস্ত পল্লবকে একটি পরিচিত করতলের মতো স্পর্শ করত। তার পরেও নব নব যুগে এই পৃথিবীর মাটিতে আমি জন্মেছি। আমরা হুজুন একলা মুখোমুখি করে বসলেই আমাদের সেই বহুকালের পরিচয় যেন অল্পে অল্পে মনে পড়ে।”

(ছিন্নপত্র, শিলাইদহ, ২ই ডিসেম্বর, ১৮৯২)

“জানি জানি কোন্ আদি কাল হতে

ভাসালে আমায়ে জীবনের স্রোতে,...

সঞ্চিত হয়ে আছে এই চোখে

কতো কালে কালে কতো লোকে লোকে

কতো নব নব আলোকে আলোকে

অরাপের কত রূপদরশন।” (গীতাঞ্জলি)

“তা’র অন্ত নাই গো, যে আনন্দে গড়া আমার অঙ্গ

তা’র অণু-পরমাণু পেলো কতো আলোর সঙ্গ

ও তা’র অন্ত নাই গো নাই।

তা’রে মোহন-মন্ত্র দিয়ে গেছে কতো ফুলের গন্ধ।

তা’রে দোলা দিয়ে ছুলিয়ে গেছে কতো চেউয়ের ছন্দ।

ও তার অন্ত নাই গো নাই।...

কতো শুকুতার যে স্বপ্নে তাহার রেখে গেছে স্পর্শ,

কতো বসন্ত যে চলেচে তা’র অকারণের হর্ষ,

ও তা’র অন্ত নাই গো নাই।

সে যে প্রাণ পেয়েচে পান ক’রে যুগ-যুগান্তরের স্তম্ভ,

ভুবন কতো তীর্থজলের ধারায় করেছে তায় ধস্ত,

ও তার অন্ত নাই গো নাই।” (গীতিমালা)

তাই বিশ্বের এই আনন্দরূপের সঙ্গে, অনন্ত এই জগৎ-প্রাণের সঙ্গে মানবাত্মার সম্বন্ধ এত নিগূঢ়, এত গভীর। নিত্যানন্দময় বিশ্বরূপ ভগবান মানবাত্মার রূপ-রূপান্তর, জন্ম-জন্মান্তর এক সূত্রে গাঁথিয়া বিশ্বচরাচরের সহিত তাহার ঐক্যদান

করিতেছেন, সেই জন্তই তো মিলনের এত আগ্রহ, আনন্দলীলার সঙ্গে নিজেকে মিশাইবার এত অধীর উৎকর্ষ। তাই প্রহরীর ঘটা বাজানো, স্থধার সঙ্গ, ছেলেদের খেলা, পাখীদের দেশ ক্রৌঞ্চদ্বীপের কথা, নাকে-নোলক, পরনে-লালডুরেশাড়ী, বধুবেশিনী দইওয়ালার বোনঝির কল্লনা প্রভৃতি অসংখ্য আনন্দরূপ, সৌন্দর্যরূপ, তাহার মনোহরণ করে।

এখন ‘চিঠি’ ও ‘ডাকঘর’ কি দেখা যাক। অমলের নিকট রাজার চিঠি আসা ও শেষে রাজার স্বয়ং আসা এই দুইটি বিশেষ তাৎপর্যময়।

রাজার চিঠি কি? চিঠিতে কি থাকে? চিঠিতে থাকে সংবাদ, বার্তা। যাহাকে সামনা-সামনি মুখে কিছু বলা যায় না, যে থাকে দূরে, তাহাকে সংবাদ জানাইতে হইলে, মনের কথা বলিতে হইলে, চিঠি প্রেরণ করা হয়। রাজা হইতেছেন বিশ্বের রাজা—বিশ্বেশ্বর। বিশ্বের অসংখ্য আনন্দরূপের মধ্য দিয়া, অজস্র সৌন্দর্যের মধ্য দিয়া তাঁহার প্রকাশ। এই সৌন্দর্যরূপের মধ্য দিয়া তিনি তাঁহার সংবাদ জ্ঞাপন করিতেছেন। বিশ্বের বিচিত্র সৌন্দর্য—তাহার বর্ণগন্ধগীতই এই চিঠি। এই চিঠির মারফতে তিনি মাহুশের নিকট তাহার সংবাদ জানাইতেছেন, তাহাকে ইঙ্গিত দিতেছেন, আহ্বান করিতেছেন—এই বিশ্বব্যাপী সৌন্দর্যের সঙ্গে যে তাহার ঘনিষ্ঠযোগ এবং তাহার মধ্যে যে তাঁহার প্রেম আছে, তাহাই জ্ঞাপন করিতেছেন।

“...নিজের প্রবহমান জীবনটাকে যখন নিজের বাইরে অনন্ত দেশকালের সঙ্গে যোগ করে দেখি, তখন জীবনের সমস্ত দুঃখগুলিকে একটা বৃহৎ আনন্দ-স্রোতের মধ্যে গ্রথিত দেখতে পাই—আমি আছি, আমি হচ্ছি, আমি চলছি, এইটেকে একটা বিরাট ব্যাপার বলে বুঝতে পারি; আমি আছি এবং আমার সঙ্গে সঙ্গেই আর সমস্তই আছে, আমাকে ছেড়ে এই অসীম জগতের একটি অণুপরমাণুও থাকতে পারে না, আমার আত্মীয়দের সঙ্গে আমার যে যোগ, এই সুন্দর শরৎপ্রভাতের সঙ্গে তার চেয়ে কিছুমাত্র কম ঘনিষ্ঠ যোগ নয়—সেইজন্তই এই জ্যোতির্ময় শূন্য আমার অন্তরাত্মাকে তার নিজের মধ্যে এমন করে পরিব্যাপ্ত করে নেয়। নইলে সে কি আমার মনকে তিলমাত্র স্পর্শ করতে পারত? নইলে তাকে কি আমি সুন্দর বলে অনুভব করতুম?.....আমার সঙ্গে অনন্ত জগৎপ্রাণের যে চিরকালের নিগূঢ় সম্বন্ধ; সেই সম্বন্ধের প্রত্যক্ষগম্য বিচিত্র ভাষা হচ্ছে বর্ণগন্ধগীত। চতুর্দিকে এই ভাষার অবিভ্রাম বিকাশ আমাদের মনকে লক্ষ্য-অলক্ষ্য-ভাবে ক্রমাগতই আন্দোলিত করছে—কথাবার্তা দিনরাত্রিই চলছে।” (ছিন্নপত্র)

এই চিঠির প্রতীক্ষায়, এই বর্ণগন্ধগীতময় বিচিত্র ভাষার তাৎপর্য ও রহস্য-নির্ণয়ের আশায়, এই বিশ্বব্যাপী সৌন্দর্যরূপের সঙ্গে নিবিড় সম্বন্ধ ও তাঁহার প্রেমের রস-উপলব্ধির আকাঙ্ক্ষায় মানুষ উৎকণ্ঠিত হইয়া আছে, কারণ এই উপলব্ধির মধ্যেই তাহার চরম সার্থকতা। সেই জন্য অমল চিঠির আকাঙ্ক্ষা করিতেছে।

ডাকঘর কি? ডাকঘরে চিঠি সব মজুদ করা হয় এবং সেখান হইতে চিঠি উদ্ভিষ্ট ব্যক্তিগণের নিকট বিলি হয়। বিশ্বই ভগবানের ডাকঘর, এখানেই বিশ্বরাজের সমস্ত সৌন্দর্যলিপি মজুত থাকে; তারপর দিব্যরাত্রির উপযুক্ত ক্ষণে, ঋতুপরিবর্তনের বিচিত্র পর্বায়ে, জীবনের নানা রসের ধারায়, জল-স্থল-আকাশের নানা দৃশ্যপটের রূপবৈচিত্র্যে সেগুলি দিকে দিকে প্রেরিত হয়। মানুষের অন্তরাত্মার উদ্দেশ্যে সেগুলি প্রেরিত হয়। ডাকহরকরা কে? যাহারা এই সৌন্দর্য, এই বর্ণগন্ধগীত বহন করিয়া আনে। রাজার চিঠির তাহারাই দূত। যেমন ষড়ঋতু, দিব্যরাত্রির সৌন্দর্য-প্রকাশক সময়গুলি, যথা—সূর্যাস্ত, সূর্যোদয়, জ্যোৎস্নাপ্লাবিত রাত্রি, নিশীথরাত্রির স্তব্ধতা, দুপুরের মন-কেমন-করা আবহাওয়া, মানবীয় হৃদয়-রস স্নেহ-প্রেম-দয়া প্রভৃতি,—মোটকথা বিশ্বের বাহ্য-কিছু সেই অপূর্ব সৌন্দর্যকে প্রকাশ করে, যাহাদের রূপ ও রসের মাধ্যমে রাজার আনন্দরূপ মানুষের নিকট প্রতিভাত হয়—তাহারাই ডাকহরকরা।

অমল

...রাজার ডাকঘরের ডাকহরকরাদের চেন?

ছেলেরা

হাঁ, চিনি বই কি, খুব চিনি।

অমল

কে তারা, নাম কী।

ছেলেরা

একজন আছে বাদল হরকরা, একজন আছে শরৎ—আরও কত আছে।

প্রকৃতি-প্রেমিক ঋতু-উৎসবের মর্মজ্ঞ কবির নিকট ঋতুদেরই নাম হরকরাদের তালিকায় সর্ব-প্রথম। বর্ষার রূপ ও রসে কবি যে অনির্বচনীয় আনন্দের বার্তা পাইয়াছেন;—তাই ‘আষাঢ়সন্ধ্যা ঘনিষে এলে’, তাঁহার ‘হৃদয়ে আজ ঢেউ দিয়েছে’—‘সৌরভে প্রাণ কাঁদিয়ে তোলে ভিজে বনের ফুল’; ‘শ্রাবণ ঘন-গহন-মোহে’ ‘গোপন চরণ ফেলে’ তাঁহার প্রিয়তম আসিবেন বলিয়া তিনি ঘর খুলিয়া রাখিয়াছেন; ‘ঝর ঝর ভরা বাদরে’ ‘মেঘের জটা উড়িয়ে দিয়ে’ কে ‘নৃত্য’ করিয়াছে; শরতে

‘সিউলিতলার পাশে পাশে’, ‘ঝরাফুলের রাশে রাশে’, ‘শিশির-ভেজা ঘাসে ঘাসে’, ‘অরুণরাজা চরণ’ ফেলিয়া তাঁহার ‘নয়ন-ভুলানো’ আসিয়াছে। তাই ঋতু-হরকরাদের নাম কবির মনে সর্বাগ্রে।

সমগ্র বিশ্বই প্রকৃতপক্ষে রাজার ডাকঘর;—তবু প্রত্যক্ষভাবে বালকের মন-আকর্ষণের জন্ত এবং উহার অস্তিত্ব বালকের জ্ঞান ও অনুভূতির পরিধির মধ্যে আনিবার জন্ত ডাকঘরের একটা স্থান-নির্দেশ কবি করিয়াছেন। নাটকীয় কৌশলের খাতিরেই ডাকঘর একেবারে অমলের বাড়ীর সম্মুখে স্থাপিত করা হইয়াছে। মাধব দত্ত ঠাকুরদাকে বলিতেছে, ‘শুনছি, তোমরা নাকি রটিয়েছ, রাজা তোমাদেরই চিঠি লিখবেন বলে ডাকঘর বসিয়েছেন’।

অমলের ডাকহরকরা হইবার ইচ্ছার মধ্যে সংকেত এই যে, মানবাত্মাও নিত্যানন্দের একটা আনন্দরূপ—তাঁহার সৌন্দর্য-প্রকাশের মাধ্যম। জ্ঞান, কর্ম ও প্রেম দ্বারা জীবনে সে অসীম ও অনন্তের সৌন্দর্য-রূপেরই প্রকাশ করিতেছে, রাজার বাণী, সংবাদ, অভিপ্রায় সে বহন করিয়া দিকে দিকে প্রচার করিতেছে। সে রাজার ডাকহরকরারই কাজ করিতেছে। অমলের নিষ্পাপ আত্মাও তাই ইচ্ছা যে, রাজার আনন্দলিপি সে দিকে দিকে বহন করিয়া লইয়া যাইবে, রাজার সৌন্দর্য-প্রচারে সে সহায়ক হইবে। যুগে যুগে নির্মল, মুক্ত আত্মা এই আনন্দবার্তাই বহন করিয়া আনিয়াছেন। তাঁহারাই প্রকৃত জ্ঞানের আলোক বিতরণ করিয়াছেন, ‘লগ্নন হাতে ঘরে ঘরে রাজার চিঠি বিলি করে’ বেড়াইয়াছেন।

অমলের আর একটি ইঙ্গিতও আলোচনার যোগ্য,—

অমল

ফকির, পিসেমশায় তো গিয়েছেন—এইবার আমাকে চুপি চুপি বলো না, ডাকঘরে কি আমার নামে রাজার চিঠি এসেছে।

ঠাকুরদা

শুনছি তো, তাঁর চিঠি রওনা হয়ে বেরিয়েছে। সে-চিঠি এখন পথে আছে।

অমল

পথে? কোন্ পথে। সেই যে বৃষ্টি হয়ে আকাশ পরিষ্কার হয়ে গেলে অনেক দূরে দেখা যায়, সেই ঘন বনের পথে?

ঠাকুরদা

তবে তো তুমি সব জান দেখছি, সেই পথেই তো।

অমল

আমি সব জানি, ফকির।

ঠাকুরদা

তাই তো দেখতে পাচ্ছি—কেমন করে জানলে।

অমল

তা আমি জানিনে। আমি যেন চোখের সামনে দেখতে পাই—মনে হয়, অনেকবার দেখেছি, সে অনেকদিন আগে, কতদিন তা মনে পড়ে না। বলব? আমি দেখতে পাচ্ছি, রাজার ডাকহরকরা পাহাড়ের উপর থেকে একলা কেবলই নেমে আসছে—বাঁ হাতে তার লণ্ঠন, কাঁধে তার চিঠির খলি। কত দিন, কত রাত ধরে সে কেবলই নেমে আসছে। পাহাড়ের পায়ের কাছে ঝরনার পথ যেখানে ফুরিয়েছে সেখানে বাঁকা নদীর পথ ধরে সে কেবলই চলে আসছে—নদীর ধারে জোয়ারির খেত, তারই সরুগুলির ভিতর দিয়ে সে কেবলই আসছে—তারপরে আখের খেত—সেই আখের খেতের পাশ দিয়ে উচু আল চলে গিয়েছে, সেই আলের উপর দিয়ে সে কেবলই চলে আসছে—রাতদিন একলাটি চলে আসছে; খেতের মধ্যে ঝিঁঝিঁ পোকা ডাকছে—নদীর ধারে একটিও মানুষ নেই, কেবল কাদাখোঁচা লেজ ছলিয়ে ছলিয়ে বেড়াচ্ছে—আমি সমস্ত দেখতে পাচ্ছি। যতই সে আসছে দেখছি, আমার বুকের ভিতরে ভারি খুশি হয়ে হয়ে উঠছে।

ঠাকুরদা

অমন নবীন চোখ তো আমার নেই, তবু তোমার দেখার সঙ্গে সঙ্গে আমিও দেখতে পাচ্ছি।

সৃষ্টির প্রথম হইতেই এই সৌন্দর্যলিপি ভগবান মানুষের নিকট প্রেরণ করিতেছেন। প্রকৃতির কতো বিভিন্ন রূপের মধ্য দিয়া অনাদিকাল হইতে এই আনন্দ-বার্তা ক্রমাগতই মানুষের উদ্দেশে প্রেরিত হইতেছে,—বহু পূর্ব হইতেই চিঠি রওয়ানা হইয়াছে। জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া এই চিঠি মানুষ পাইয়াছে, তাঁহার সৌন্দর্যে মুগ্ধ হইয়াছে, প্রেমে চঞ্চল হইয়াছে। পূর্ব পূর্ব জন্মের অস্পষ্ট স্মৃতি অমলের নিষ্পাপ অন্তরাআয় সঞ্চিত আছে, তাই সে রাজার সৌন্দর্যদূতকে অনেকাদন আগে হইতে আসিতে দেখিতেছে এবং প্রেমের বাণীর, মুক্তির বাণীর আশায় তাহার বুকের ভিতর ভারী খুশী হইয়া উঠিতেছে। এই চিঠিরই আকাজক্ষায় তাহার প্রতীক্ষা করার মধ্যেও সে আনন্দ পাইতেছে।

প্রথমে যখন আমাকে ঘরের মধ্যে বসিয়ে রেখে দিয়েছিল আমার মনে হয়েছিল যেন দিন ফুরোচ্ছে না, আমাদের রাজার ডাকঘর দেখে অবধি এখন আমার রোজই ভাল লাগে—একদিন আমার চিঠি এসে পৌছবে, সে-কথা মনে করলেই আমি খুব খুশি হয়ে চুপ করে বসে থাকতে পারি।

এখন অমলের এই আনন্দ-রূপ ভগবানের উপলব্ধির পথে বাধা কি তাহাই দেখা যাক। প্রথমেই শাস্ত্রবচনসর্বস্ব কবিরাজ। কবিরাজ অন্তঃসারশূন্য, বিকৃত শাস্ত্র এবং সংস্কার বা লৌকিক-ধর্মের প্রতীক। অমল প্রকৃতিতে অভিব্যক্ত আনন্দরূপের—সৌন্দর্যরূপের সঙ্গে একাত্ম হইয়া তাহার সার্থকতা লাভ করিতে চায়, বিশ্বের মধ্যে নিজেকে ব্যাপ্ত করিয়া দিতে চায়, কিন্তু কবিরাজরূপী ক্ষুদ্র প্রাধর্ম্য বা সংস্কার-ধর্ম বিশ্বের সঙ্গে তাহাকে যুক্ত হইতে বাধা দেয়। সে বলে, ‘শরৎকালের রৌদ্র আর বায়ু দুইই বালকের পক্ষে বিষবৎ’, সে ঘরের দরজা-জানলা বন্ধ করিতে উপদেশ দেয়,—বাহিরের হাওয়া লাগাইতে নিষেধ করে। অসীম বিশ্বের সহিত, ঈশ্বরের আনন্দরূপের সহিত মানবাত্মার সংযোগ রুদ্ধ করিয়া সংকীর্ণ সংস্কারের গণ্ডীর মধ্যে বিকৃত-অর্থ শাস্ত্রবচনের দোহাই দিয়া শাস্ত্রব্যবসায়ী তাহাকে আবদ্ধ করিয়া রাখে। ইহারাই প্রকৃতপক্ষে মানবাত্মার ব্যাধি সৃষ্টি করে। অমলের যে ব্যাধি তাহা প্রতীক-ব্যাধি—ইহা আধ্যাত্মিক ব্যাধি। কেবল শাস্ত্রের বুলি আওড়াইয়া ইহারা মানুষের আধ্যাত্মিক স্বাস্থ্যরক্ষার উপদেশ দেয়, কিন্তু তাহাতে কেবল রোগই বাড়ে; এইরূপ ধর্মধ্বজী ব্যক্তির চিকিৎসকের ছদ্মবেশে যেন যমদূতস্বরূপ। বিশ্বয়ের বিষয় এই যে, বিষয়বুদ্ধিসম্পন্ন লোকেরা বিশেষভাবে ইহাদেরই পরামর্শ গ্রহণ করে, ইহাদেরই বিধান অনুসারে জীবনের যে-উন্মুক্ত বাতায়নপথে অসীম ও অনন্তের রাজ্য হইতে আলো-হাওয়া প্রবেশ করিবে, তাহা বন্ধ করিয়া দেয়। মাধব দত্ত তাহাই করিয়াছে। যুক্তিহীন সংস্কার ও গতানুগতিকতার দ্বারাই বিষয়বুদ্ধিসম্পন্ন লোকেরা প্রধানত শাসিত। কেবল এই ক্ষুদ্র, মিথ্যা ধর্মই যে মানুষকে বিশ্বের সহিত যুক্ত হইতে বাধা দেয় তাহা নয়, সমাজ ও সে-পথে বাধা সৃষ্টি করে। জড়বাদী শিক্ষা ও কৃত্রিম সভ্যতা দ্বারা প্রভাবিত সমাজ আধ্যাত্মিকতায় বিশ্বাস করে না। সাংসারিকতার উপরেও যে জীবনের বৃহত্তর সার্থকতা আছে, আছে মহত্তর আদর্শ, ইহার তাহা অনুভব করে না। অতি-জাগতিক কোনো শক্তিকে ইহার ব্যঙ্গ করিয়া উড়াইয়া দেয়; জড়শক্তির প্রয়োগ করিয়া, ভয় দেখাইয়া শাসন করিতে চায়। মোড়ল এই সমাজের প্রতীক। সে ব্যঙ্গ-বিদ্বেষের দ্বারা, ভীতির দ্বারা, অমলের অনন্তের আকাজক্ষাকে নিমূল

করিতে চায়। ‘শারদোৎসবের’ লক্ষেশ্বরের মতো, ‘অচলায়তনের’ মহাপঙ্ককের মতো এই সংসার ও সমাজ মানুষকে প্রকৃতির সৌন্দর্য হইতে, অসীমের উপলব্ধি হইতে বঞ্চিত করিতে চায়। এই সংসার ও সমাজের চাপে প্রকৃতির সৌন্দর্য-উপভোগ হইতে বঞ্চিত হইয়া, বিশ্বের আনন্দরূপের সঙ্গে যুক্ত হইতে না পারিয়া, অমলের অন্তরাগ্না তাহার স্বাভাবিক শক্তি ও সৌন্দর্য হারাইয়া রুদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে, এই রুদ্ধ অবস্থা হইতে বাহির হইয়া তাহার স্বরূপ-উপলব্ধির জগৎ সে ব্যাকুল।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, কবির ব্যক্তিগত অনুভূতি অনেকাংশে অমলের মধ্যে প্রতিবিম্বিত হইয়াছে। কবিও একসময় এই সৌন্দর্যানুভূতির বাধার কথা চিন্তা করিয়া দুঃখ অনুভব করিয়াছেন,—

“...আমার মাঝে মাঝে মনে হয় এমন সুন্দর দিবারাত্রিগুলি আমার জীবন থেকে প্রতিদিন চলে যাচ্ছে—এর সমস্তটা গ্রহণ করতে পারছি নে। এই সমস্ত রঙ, এই আলো এবং ছায়া, এই আকাশব্যাপী নিঃশব্দ সমারোহ, এই দ্যুলোকভুলোকের মাঝখানের সমস্ত শূন্য-পরিপূর্ণ-করা শান্তি এবং সৌন্দর্য—এর জন্তে কি কম আয়োজনটা চলছে। কতোবড় উৎসবের ক্ষেত্রটা! এতোবড়ো আশ্চর্য কাণ্ডটা প্রতিদিন আমাদের বাইরে হয়ে যাচ্ছে, আর আমাদের ভিতরে ভালো করে তার সাড়াই পাওয়া যায় না। জগৎ থেকে এতই তফাতে আমরা বাস করি। লক্ষ লক্ষ যোজন দূর থেকে লক্ষ লক্ষ বৎসর ধরে অনন্ত অন্ধকারের পথে যাত্রা করে একটি তারার আলো এই পৃথিবীতে এসে পৌঁছায়, আর আমাদের অন্তরে এসে প্রবেশ করতে পারে না। মনটা যেন আরো শতলক্ষযোজন দূরে! রঙিন সকাল এবং রঙিন সন্ধ্যাগুলি দিগ্‌বধূদের ছিন্ন কর্তৃহার হতে এক-একটি মানিকের মতো সমুদ্রের জলে খসে খসে পড়ে যাচ্ছে, আমাদের মনের মধ্যে একটাও এসে পড়ে না!...যে পৃথিবীতে এসে পড়েছি, এখানকার মানুষগুলি সব অদ্ভুত জীব। এরা কেবলই দিনরাত্রি নিয়ম এবং দেয়াল গাঁথছে; পাছে ছুটো চোখে কিছু দেখতে পায়, এইজন্তে পর্দা টাঙিয়ে দিচ্ছে—বাস্তবিক পৃথিবীর জীবগুলো ভারি অদ্ভুত। এরা যে ফুলের গাছে এক-একটি ঘেরাটোপ পরিয়ে রাখে নি, চাঁদের নিচে চাঁদোয়া খাটায় নি, সেই আশ্চর্য। এই স্বেচ্ছা-অন্ধগুলো বন্ধ পালকির মধ্যে চড়ে পৃথিবীর ভিতর দিয়ে কী দেখে দেখে চলে যাচ্ছে! যদি বাসনা এবং সাধনা-অনুরূপ পরকাল থাকে তাহলে এবার আমি এই ওয়াড়-পরানো পৃথিবী থেকে

বেরিয়ে গিয়ে যেন এক উদার উন্মুক্ত সৌন্দর্যের আনন্দলোকে গিয়ে জন্মগ্রহণ করতে পারি।” (ছিন্নপত্র)

“আমি চকল হে

আমি হৃদয়ের পিয়ানী।...

আমি উন্ননা হে,

হে হৃদর, আমি উদাসী।

রৌদ্র-মাখানো অলস বেলায়

ভরমর্মরে ছায়ার খেলায়,

কী মুরতি তব নীলাকাশশায়ী

নয়নে উঠে গো আভাসি।

হে হৃদর, আমি উদাসী।

ওগো হৃদর, বিপুল হৃদর, তুমি যে

বাজাও ব্যাকুল বাঁশরি।

কক্ষে আমার রক্ত দুয়ার

সে কথা যে যাই পাশরি।”

(উৎসর্গ, নং ৮, বিব)

তারপর অমলের শুদ্ধ, নিষ্পাপ, রুগ্ন, ব্যাকুল, অসহায় অন্তরাত্মাকে উদ্ধার করিবার জন্ত স্বয়ং ভগবানের হস্তক্ষেপ। তিনি রাজদূতকে পাঠাইলেন, সে প্রথমেই বদ্ধ দরজা ভাঙ্গিয়া প্রবেশ করিয়া জানাইল, মধ্যরাত্রে রাজা তাঁহার বালক-বন্ধুকে দেখিতে আসিবেন। তারপর অমলের ব্যাধির বিশেষজ্ঞ রাজ-কবিরাজের আগমন।

রাজকবিরাজ

এ কী। চারিদিকে সমস্তই যে বন্ধ ! খুলে দাও, খুলে দাও, যত দ্বার-জানালা আছে সব খুলে দাও। (অমলের গায়ে হাত দিয়া) বাবা, কেমন বোধ করছ।

অমল

খুব ভালো, খুব ভালো, কবিরাজমশায়। আমার আর কোনো অস্থখ নেই, কোনো বেদনা নেই। আঃ সব খুলে দিয়েছে—সব তারাপুলি দেখতে পাচ্ছি—অন্ধকারের ওপারকার সব তারা।

রাজকবিরাজ

অর্ধরাত্রে যখন রাজা আসবেন তখন তুমি বিছানা ছেড়ে উঠে তাঁর সঙ্গে বেরতে পারবে ?

অমল

পারব, আমি পারব। বেরতে পারলে আমি বাঁচি। আমি রাজাকে বলব, এই অন্ধকার আকাশে ধ্রুবতারাটিকে দেখিয়ে দাও। আমি সে তারা বোধ হয় কতবার দেখেছি, কিন্তু সে যে কোন্টা সে তো আমি চিনি নে।

রাজকবিরাজ

তিনি সব চিনিয়ে দেবেন।...

এইবার তোমরা সকলে স্থির হও। এল, এল, ওর ঘুম এল। আমি বালকের শিয়রের কাছে বসব—ওর ঘুম আসছে। প্রদীপের আলো নিবিয়ে দাও—এখন আকাশের তারাটি থেকে আলো আসুক; ওর ঘুম এনেছে।

অমলের রুদ্ধজীবনের যে-ব্যাধি, ইহার ঔষধ একমাত্র রাজবৈজ্ঞানিক জ্ঞানেন; বিশ্বপ্রকৃতিতে অভিব্যক্ত অসীম আনন্দরূপের সঙ্গে যোগযুক্ত হওয়াই তো ইহার ঔষধ। তাই যেই তিনি আসিয়া দরজা-জানালা খুলিয়া দিলেন, অমনি অমলের ব্যাধির উপশম হইল। প্রকৃতির সৌন্দর্য-পিপাস্ত, অসীমের আনন্দ-রূপ-তৃষিত কবিও জীবনের শেষে রোগশয্যায় শুইয়া বলিয়াছিলেন—

“খুলে দাও দ্বার,
নীলাকাশ করো অবারিত;
কোঁতুহলী পুষ্পগন্ধ কক্ষে ঘোর করুক প্রবেশ;
প্রথম রৌদ্রের আলো
সর্বদেহে হোক সঞ্চারিত শিরায় শিরায়;
আমি বেঁচে আছি, তারি অভিনন্দনের বাণী
সম্মুখিত পলকে আমারে স্তুতিতে দাও;
এ প্রভাত
আপনার উত্তরীয়ে ঢেকে দিক ঘোর মন
যেমন সে ঢেকে দেয় নবশল্প শ্যামল প্রান্তর।”

(রোগশয্যায়)

অমলের ঘুম মৃত্যুর প্রতীক। মৃত্যুতে মানবাত্মা অসীম অনন্ত পরমাত্মার সহিত মিলিত হয়, আত্মিক ব্যাধি বা জীবনের জর একেবারে সারিয়া যায়, সৃষ্টির নিত্যানন্দের মধ্যে প্রবেশ করিয়া সে চরম সার্থকতা লাভ করে। পরমপ্রেমময় মৃত্যুর দ্বার দিয়া বালক অমলের অমলিন, অপাপবিন্দু আত্মাকে গ্রহণ করিয়া রুদ্ধ অবস্থা হইতে মুক্তির শান্তি দান করিলেন। উৎকণ্ঠিত প্রবাসী গৃহে ফিরিয়া গেল। এইভাবেই অনন্তের মিলন-প্রয়াসী আত্মার জন্ম-জন্মান্তরের অভিসারযাত্রা।

মৃত্যুর প্রতি কবির দৃষ্টিভঙ্গীর অজস্র নিদর্শন বিপুল রবীন্দ্র-সাহিত্যের প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত নানা স্থানে ছড়াইয়া আছে। কবিতায়, গানে, গল্পরচনায়, নাটকে বহুবার তিনি মৃত্যু সম্বন্ধে তাঁহার মনোভাব ব্যক্ত করিয়াছেন। রবীন্দ্র-সাহিত্যের নৈমিত্তিক পাঠকের নিকটও তাহা সুপরিচিত; এ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা নিম্নয়োজন। মৃত্যুই জীবনের শেষ নয়, মৃত্যু নবজীবন, নবযৌবন-লাভের সিংহদ্বার; মৃত্যুর মধ্য দিয়াই বারে বারে জীবনকে নব নব রূপে ও রসে ফিরিয়া পাওয়া যাইতেছে, জীবনকে সত্য বলিয়া জানিতে হইলে, মৃত্যুর মধ্য দিয়াই তাহার পরিচয় চাই, ‘মরণকে প্রাণ বরণ করে বাঁচে’ ইত্যাদি ইত্যাদি মৃত্যু-সম্বন্ধে বহু ভাব কবি ব্যক্ত করিয়াছেন। শুধু তাই নয়, আমাদের পরম-প্রিয়তম ভগবান মৃত্যুর মধ্য দিয়াই তাঁহার কাছে লইয়া গিয়া আমাদের মিলন পরিপূর্ণ করিতেছেন, মৃত্যুর মধ্য দিয়াই তাঁহার সহিত নব নব রূপে মিলন হইতেছে, এই ভাব রবীন্দ্রনাথের বহু কবিতায় প্রকাশ পাইয়াছে।—

“মরণ-স্থানে ডুবিয়ে শেষে

সাজাও তব মিলন-বেশে

সকল বাধা ঘুচিয়ে ফেলে

বাঁধে বাহুর ডোরে।” (গীতাঙ্গি)

“তোমার খোঁজা শেষ হবে না মোর—

যবে আমার জনন হবে ভোর।

চলে যাব নবজীবনলোকে,

নুতন দেখা জাগবে আমার চোখে,

নবীন হয়ে নুতন সে আলোকে

পরব তব নবমিলন ডোর।” (গীতাঙ্গি)

“ভেঙেছ দুয়ার, এসেছো জ্যোতির্ময়,

তোমারি হউক জয়।

তিমির-বিদার উদার অভ্যুদয়,

তোমারি হউক জয়।

হে বিজয়ী বীর, নবজীবনের প্রাতে

নবীন আশার খড়া তোমার হাতে,

জীর্ণ আবেশ কাটো শূকঠোর ঘাতে,

বন্ধন হোক ক্ষয়।

তোমারি হউক জয়।”

(গীতাঙ্গি)

আর একটি ঘটনার তাৎপর্য লক্ষ্য করিতে হইবে—সেটি হইতেছে শেষ

মুহূর্তে স্খাধার ফুল লইয়া প্রবেশ ও তাহার কথা ‘স্খা অমলকে ভোলেনি’। ফুল প্রেমের প্রতীক।

একেবারে যবনিকাপাতের পূর্বে এই মানবীয় স্পর্শটুকু নাটিকাখানিকে এক অপূর্ব মাধুর্য দান করিয়াছে।

মানুষের প্রেম চায় তাহার আশ্রয়কে আঁকড়াইয়া ধরিয়া রাখিতে। প্রেমের পাত্র ও পাত্রী পরস্পরকে চিরন্তন বলিয়া মনে করে এবং পরস্পরের স্বতিকে অমর করিয়া রাখিতে চায়। মানবীয় প্রেম তো অনন্ত প্রেমেরই প্রতিফলন। ‘জীবের মধ্যে অনন্তকে অল্পভব করার নাম ভালোবাসা, প্রকৃতির মধ্যে অল্পভব করার নাম সৌন্দর্য-সন্তোষ।’ অসীম ও অনন্ত তো মানুষের মধ্যে প্রেমে, ও প্রকৃতির মধ্যে সৌন্দর্যেই আত্মপ্রকাশ করিতেছেন। প্রেম ও সৌন্দর্যের অনির্বচনীয়ত্বের মূলে আছে অতীন্দ্রিয়, অতি-জাগতিক স্পর্শ। কিন্তু এই প্রেম তো প্রেমেই পর্যাপ্ত নয়, সার্থক নয়, অনন্ত প্রেমের সহিত ইহাকে যুক্ত না করিলে, এক সর্বব্যাপী আনন্দরসের মধ্যে ইহা উপলব্ধি না করিলে ইহা ক্ষণিক, সংকীর্ণ, ক্ষুদ্র ও ভোগ-সর্বস্ব হইয়া পড়ে। মানবীয় প্রেম চিরন্তন প্রেমের সোপানমাত্র, ইহাই শেষ নয়। এক জীবনের মধ্যে আবদ্ধ প্রেমই প্রেমের প্রকৃত স্বরূপ নয়, সেই প্রেমকে চিরন্তন করিয়া, অমর করিয়া রাখিবার চেষ্টাও বৃথা। যে-অনন্ত আদি-প্রশ্রবণ হইতে অমৃতধারা প্রবাহিত হইয়া জগতে স্নেহ-প্রেমের পাত্রপাত্রীর মধ্যে অভিব্যক্ত হইতেছে, সেই বিশ্বব্যাপী অমৃতধারার, আনন্দধারার ক্ষণিক অবলম্বন-রূপেই তাহাদিগকে দেখিতে হইবে, বৃহৎ পটভূমিকা হইতে তাহাদের সরাইয়া লইয়া একটি মাত্র জীবনে আবদ্ধ করিলে চলিবে না।—

“প্রেম কি কেবল আমারই? কোনো বিশ্বব্যাপী প্রেমের যোগে কি আমার প্রেম সত্য নয়? যে শক্তিকে অবলম্বন করে আমি ভালোবাসছি, আনন্দ পাচ্ছি, সেই শক্তিই কি সমস্ত বিশ্বে সকলের প্রতিই আনন্দিত হয়ে আছেন না? আমার প্রেমের মধ্যে এমন যে একটি অমৃত আছে, যে অমৃতে আমার প্রেমাস্পদ আমার কাছে এমন চিরন্তন সত্য, সেই অমৃত কি সেই অনন্ত প্রেমের মধ্যে নেই? তাঁর সেই অনন্ত প্রেমের স্খায়া আমরা কি অমর হয়ে উঠি নি? যেখানে তাঁর আনন্দ সেইখানেই কি অমৃত নেই?...প্রেমের আলোকে আমরা এই অনন্ত অমৃতলোককে আবিষ্কার করে থাকি!”

(মাতৃপ্রাঙ্গ, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃ: ১২৬)

সুতরাং মানবীয় প্রেমকে অনন্ত প্রেমের ভূমিকায় উপলব্ধি করিতে হইবে, তবেই তাহার প্রকৃত সার্থকতা। কিন্তু মানুষ তাহার প্রেমকে স্বয়ংসম্পূর্ণ মনে

করিয়া মৃত্যুর পর প্রেমপাত্রের স্মৃতিকে অক্ষয় করিয়াই রাখিতে চায়, জীবনে যাহাকে অবলম্বন করিয়া সে প্রেমের আশ্বাদ পাইয়াছে, তাহাকে একান্ত করিয়াই দেখিতে চায়; সর্বব্যাপী অনন্ত আনন্দের মধ্যে, অমৃতের মধ্যে, সত্য-রূপে, অমররূপে দেখিতে চায় না, জানে না। এইখানেই সংসারের নর-নারীর প্রেমের ব্যর্থতা।

তাই মানবী সূধা সাধারণ মানুষের প্রেমের স্বরূপটিই জানাইয়া গেল—তাহার প্রেমকে সে জীবনের মধ্যে, স্মৃতির ভাণ্ডারে অক্ষয় করিবে, অমলকে সে ভোলে নাই, ভুলিবে না। কিন্তু হায়, বাহাকে সে ভোলে নাই, ভুলিবে না জানাইল, সে কোথায়? নাট্যকার অমলের ঘুমের পরে, জীবনস্মৃতির পরে সূধার আবির্ভাব ঘটাইয়াছেন। রাজকবিরাজকে তাহার অনুরোধ, অমল জাগিলে সূধার কথা তাহাকে যেন বলা হয়, কিন্তু অমল কি আর এই জীবনের স্মৃতি, আনন্দ-বেদনার গভীর মধ্যে ফিরিয়া আসিবে? সূধা তাহাকে জীবনাবধি স্মৃতির মন্দিরে স্থাপন করিয়া পূজা করিবে বটে, কিন্তু অমলের পক্ষে তাহা অর্থহীন। জগতের প্রেমের ইহাই ট্রাজেডি। ইহাই ‘স্মরণের আবরণে মরণেরে’ ‘যত্নে ঢাকিবার’ প্রয়াস! পরবর্তী যুগের ‘শা-জাহান’ কবিতার মধ্যে কবির এই ভাবটি চমৎকার রূপ লইয়াছে।—

যে প্রেম সম্মুখপানে

: চলিতে চালাতে নাহি জানে,

যে প্রেম পথের মধ্যে পেতেছিলো নিজ সিংহাসন,

তা’র বিলাসের সম্ভাষণ

পথের ধুলার মতো জড়ায়ে ধরেছে তব পায়ে,

দিয়েছে তা ধুলিরে ফিরায়ে।

যে-অমল সূধা যেন তাহাকে ভোলে না বলিয়া তিন সত্য করাইয়াছিল, সে আজ বিশ্বপথিক, সংসারের কোনো প্রেমই আজ আর তাহাকে ফিরাইতে পারিবে না।—

তার নিমন্ত্রণ লোকে লোকে

নব নব পূর্বাচলে আলোকে আলোকে।

স্মরণের গ্রন্থি টুটে

সে যে দায় ছুটে

বিষপথে বন্ধন-বিহীন।

আবার, অমলের যে স্মৃতি, সে-ও সূধার জীবনাবধি-ই, সে যদি দ্বিতীয় তাজমহলও গড়ে, তবুও তাহা ধুলিরই সামিল, অমলকে আর পাইবার উপায়

নাই। অমলের মৃত্যুকালে স্বধার আবির্ভাবে নাট্যকার এই সত্যেরই ইঙ্গিত দিয়াছেন।

“...প্রেম জাহ্নবীর জায় প্রবাহিত হইবার জগৎ হইয়াছে। তাহার প্রবহমান স্রোতের উপরে সীল-মোহরের ছাপ মারিয়া ‘আমার’ বলিয়া কেহ ধরিয়া রাখিতে পারে না। সে জন্ম হইতে জন্মান্তরে প্রবাহিত হইবে।...বিশ্বতীর মধ্য দিয়া বৈচিত্র্য ও বৈচিত্র্যের মধ্য দিয়া অসীম একের দিকে ক্রমাগত ধাবমান হইতে হইবে, অগ্ন পথ দেখি না।” (‘ক্লদগৃহ’ প্রবন্ধের প্রসঙ্গ, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ৫ম খণ্ড)

অবশ্য এ-বিষয়ে Browning-এর দৃষ্টিভঙ্গী একটু স্বতন্ত্র। Browning বলেন, প্রেমই প্রেমের পুরস্কার। মাহুঘের প্রেম কোনো সময়েই ব্যর্থ নয়। কাহাকেও সত্যভাবে ভালোবাসিলে, তাহাকে একদিন পাওয়া যাইবেই, জন্ম-জন্মান্তর যুগ-যুগান্তরের মধ্যে একদিন তাহাদের মিলন হইবেই। মৃত কিশোরী Evelyn Hope-এর অপরিচিত বৃদ্ধ প্রেমিক বলিতেছে,—

God above

Is great to grant, as mighty to make,
And creates the love to reward the love ;
I claim you still, for my own love's sake !
Delayed it may be for more lives yet
Through worlds I shall traverse, not a few :
Much is to learn and much to forget
Ere the time be come for taking you.

যে দেবতা হৃদয়ে আমার শক্তিমান,
তাহারি বদান্ত হস্তে অপ্রমের তেমনি যে দান !
প্রণয়-রচনা তাঁর প্রণয়ের পুরস্কার তরে,
তাই আছে তোমা লাগি দাবী মোর প্রেমের ভিতরে ;
হয়ত রয়েছে মাঝে বহুজন্মব্যাপী ব্যবধান,
লোক-লোকান্তরে আনি তোমা তরে হ'ব ভ্রাম্যমাণ,
হবে মোর বহুশিক্ষা, অনেক তুলিতে হবে মোরে,
তারপরে একদিন তোমাতে বাঁধিব বাহু-জোরে।

(হুরেল্লনাথ মৈত্রেয় অনুবাদ)

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, কবির ব্যক্তিগত জীবনের অল্পভূতি অমলের অল্পভূতির মধ্যে অনেকখানি রূপায়িত হইয়াছে। প্রথম, বিশ্বব্যাপী সৌন্দর্যের

স্মৃতির অলুভূতি; দ্বিতীয়, তাঁহার বাল্যজীবনের রুদ্ধাবস্থার স্মৃতি; তৃতীয়, ডাকঘর-রচনার পূর্বে কবির একটি বিশিষ্ট মনোভাব—এই তিনটিই অমলের চরিত্রের মধ্যে অনেকখানি প্রতিফলিত হইয়াছে। প্রথমটির আলোচনা পূর্বেই করা হইয়াছে, এখন শেষের দুইটি সম্বন্ধে একটু আলোচনা প্রয়োজন।

শৈশবে কবি ভৃত্যতান্ত্রিক শাসনের চাপে অবাধে বাড়ীর বাহির হইতে পারেন নাই। একস্থানে আবদ্ধ থাকিয়াই কল্পনায় বিশ্বের নানাস্থানে ভ্রমণ করিয়াছেন। তাঁহার শৈশবের এই অপরূপ জীবনের আনন্দ-বেদনাময় স্মৃতি ও বিশ্বের মধ্যে রহস্যবোধ কবির অবচেতন মন হইতে বালক অমলের কল্পনা ও আকাজক্ষার মধ্যে অনেকটা ছায়াপাত করিয়াছে।—

“বাড়ির বাহিরে আমাদের যাওয়া বারণ ছিল; এমন কি বাড়ির ভিতরেও আমরা সর্বত্র যেমন-খুসি যাওয়া-আসা করিতে পারিতাম না। সেই জন্ত বিশ্বপ্রকৃতিকে আড়াল-আবডাল হইতে দেখিতাম। বাহির বলিয়া একটি অনন্ত-প্রসারিত পদার্থ ছিল যাহা আমার অতীত, অথচ যাহার রূপ-রস-শব্দ-গন্ধ দ্বার-জানালার নানা ফাঁক-ফুকর দিয়া এদিক ওদিক হইতে আমাকে চকিতে ছুঁইয়া যাইত। সে যেন গবাক্ষের ব্যবধান দিয়া নানা ইসারায় আমার সঙ্গে খেলা করিবার নানা চেষ্টা করিত। সে ছিল মুক্ত, আমি ছিলাম বদ্ধ,—মিলনের উপায় ছিল না, সেই জন্ত প্রণয়ের আকর্ষণ ছিল প্রবল।”

“মাথার উপরে আকাশব্যাপী খরদীপ্তি, তাহারই দূরতম প্রান্ত হইতে চিলের স্মৃষ্ণ তীক্ষ্ণ ডাক আমার কানে আসিয়া পৌঁছিত এবং সিজির বাগানের পাশের গলিতে দিবাস্তপ্ত নিস্তরূপ বাড়িগুলোর সম্মুখ দিয়া পসারী স্বর করিয়া “চাই চুড়ি চাই, খেলনা চাই” হাঁকিয়া যাইত—তাহাতে আমার সমস্ত মনটা উদাস করিয়া দিত।” (অমলের দইওয়ালার ডাকের প্রতি আগ্রহ)

“ছেলেবেলার দিকে যখন তাকানো যায় তখন সবচেয়ে এই কথাটি মনে পড়ে যে, তখন জগৎটা এবং জীবনটা রহস্যে পরিপূর্ণ। সর্বত্রই যে একটা অভাবনীয় আছে এবং কখন যে তাহার দেখা পাওয়া যাইবে তাহার ঠিকানা নাই এই কথাটা প্রতিদিনই মনে জাগিত। প্রকৃতি যেন হাত মুঠা করিয়া হাসিয়া জিজ্ঞাসা করিত, কী আছে, বলো দেখি? কোন্টা থাকা যে অসম্ভব তাহা নিশ্চয় করিয়া বলিতে পারিতাম না।” (জীবনস্মৃতি, পৃঃ ১৪-২০)

তারপর, কবি যখন ‘ডাকঘর’ রচনা করেন, * সেই সময় কিছুদিন হইতে তাঁহার মনে একটা অকারণ চাঞ্চল্য রাজত্ব করিতেছিল। তাঁহার মনে সমস্ত জগৎকে ভালো করিয়া দেখিবার ও জানিবার জন্ত, সংসারের বন্ধন কাটাওয়া নিরুদ্ধেশ যাত্রা করিবার জন্ত একটা অহেতুকী ব্যাকুলতা জাগিয়াছিল। মনে হইতেছিল, অসত্যের দ্বারা, স্থূল জড়ত্বের দ্বারা তাঁহার জীবন অবরুদ্ধ হইয়া গিয়াছে,—চারিদিকের অন্ধকারময়, বদ্ধ আবহাওয়া হইতে বাহির হইয়া মুক্তির নিশ্বাস ফেলিবার জন্ত তিনি একটা অদম্য আকাঙ্ক্ষা অনুভব করিতেছিলেন। তাঁহার যেন ধারণা হইতেছিল, মৃত্যুর মধ্য দিয়া তিনি সেই মুক্ত জীবনকে ফিরিয়া পাইবেন। ভগবান যেন তাঁহাকে ডাকিতেছেন, মৃত্যুর মধ্য দিয়াই তিনি মুক্তি ও যথার্থ আনন্দ পাইবেন। সমসাময়িক কয়েকখানা চিঠিতে এবং বিশেষ করিয়া ‘ডাকঘর’-প্রসঙ্গে কবির পরবর্তী কালের বক্তৃতায় কবির এই মনোভাব ব্যক্ত হইয়াছে।—

“আমি দূরদেশে যাবার জন্ত প্রস্তুত হচ্ছি। আমার সেখানে কোনো প্রয়োজন নেই, কেবল কিছুদিন থেকে মন বলছে, যে-পৃথিবীতে জন্মেছি সেই পৃথিবীকে একবার প্রদক্ষিণ করে নিয়ে তবে তার কাছ থেকে বিদায় নেব।...সমস্ত পৃথিবীর নদী গিরি সমুদ্র এবং লোকালয় আমাকে ডাক দিচ্ছে—আমার চারিদিকের ক্ষুদ্র পরিবেষ্টনের ভিতর থেকে বেরিয়ে পড়বার জন্তে মন উৎসুক হয়ে পড়েছে। আমরা যেখানে দীর্ঘকাল থেকে কাজ করি, সেখানে আমাদের কর্ম ও সংস্কারের আবর্জনা দিনে দিনে জমে উঠে চারদিকে একটা বেড়া তৈরি করে তোলে। আমরা চিরজীবন আমাদের নিজের সেই বেড়ার মধ্যেই থাকি, জগতের মধ্যে থাকি নে। অন্ততঃ মাঝে মাঝে সেই বেড়া ভেঙে বৃহৎ জগৎটাকে দেখে এলে বুঝতে পারি আমাদের জন্মভূমিটি কত বড়—বুঝতে পারি জেলখানাতেই আমাদের জন্ম নয়। তাই আমার সকলের চেয়ে বড়ো যাত্রার পূর্বে এই ছোটো যাত্রা দিয়ে তার ভূমিকা করতে চাচ্ছি—এখন থেকে একটি একটি করে বেড়ি ভাঙতে হবে তারই আয়োজন।”—তারিখ ২২শে আশ্বিন, ১৩১৮। (নির্বাক্সিণী দেবীকে লিখিত, দেশ, শারদীয়া সংখ্যা, ১৩৪৮)

“আপনার সমস্ত কামনা যখন আপনাকে বন্দী করতে উত্তত হয়, তখন এক মুহূর্ত আর বিলম্ব না করে পালাতে ইচ্ছা করে।...আমাকে আজ এমন করে

* ১৩১৮ সালের অগ্রহায়ণ মাসের প্রথম দিকে পূজার ছুটির পর আশ্রম-বিদ্যালয় খুলিলে শান্তিনিকেতনে রচিত।

টেনে নিয়ে যাচ্ছে যে কালের কোনো প্রয়োজন, সংসারের কোনো দায়িত্ব, আমাকে কোনোমতেই বসে থাকতে দিচ্ছে না। বেরো, বেরো, বেরো, রাস্তায় বেরিয়ে পড়, ফাঁকায় ছুটে আয়, আর একদণ্ডও ঘরে নয়, এই কথাটা এমন করে অন্তরে বাহিরে ধ্বনিত হয়ে উঠেছে যে, আজ আমার আর অত্ন কোনো চিন্তা করবার জো নেই—এর কাছে অত্ন সকল কথাই তুচ্ছ, তাই বেরিয়ে পড়বার আয়োজনে আমার একটুও ক্লান্তি বা কুপণতা নাই—মন একেবারে পিছন ফিরে তাকাতে চাইবে না।”

“...যেমন কোরে হোক নিজের গর্তটার ভিতর থেকে নিজের নির্মল বিশুদ্ধ সত্তাটিকে বাহির করে আনতেই হবে।...যদি বেশ আপনাকে সকল বাধামুক্ত-ভাবে সম্পূর্ণ প্রকাশ করতে না পারি, তা হলে বুঝব, আমার এ জীবনের ভিতরকার শক্তি নিঃশেষ হয়েছে, এটাকে বদলে ফেলে আবার নূতন বাহন জুড়তে হবে...মৃত্যু ভালো কিন্তু মুক্তি চাই...খোলা রাস্তায় খোলা আলোয় খোলা হাওয়ায় ডাক পড়েছে...আবরণ সব জীর্ণ হয়েছে, সেগুলো এবার ছিন্নবিচ্ছিন্ন হয়ে যাক—সর্বাস্থে লাগুক আকাশ।”

“নিজের মধ্যে বেড়া দিয়ে আমি কখনই টিকতে পারব না—চিরদিন ঘোর বন্ধনদশার মধ্যেও আমার চিত্ত কেবলি মুক্তি চেয়েছে, সেই মুক্তিকে হারিয়ে আমি কি একেবারে ব্যর্থ হয়ে চলে যাব, কখনই না।”

“নিজের বাইরের আবেষ্টন ভেদ করে আপনার যথার্থ সত্যরূপটিকে লাভ করবার জন্তে ভারি একটা বেদনা বোধ করছি। সেই চিন্তা আমাকে এক মুহূর্ত বিশ্রাম দিচ্ছে না। কেবলি বলছে, বেরও, বেরও, বেরও,—না বেরোতে পারলে অন্ধকারের পর অন্ধকার—আপনার প্রকাশ একেবারে আচ্ছন্ন—আমি যেন আর সহ করতে পারছি নে, বেরও, বেরও, বেরও,—সমস্ত অসত্য থেকে, সমস্ত স্থলত্ব জড়ত্ব থেকে, বেরও, বেরও—একবার নির্মল মুক্তির মধ্যে প্রাণ ভরে নিশ্বাস গ্রহণ কর—আর নয়—আর দিনের পর দিন এমন ব্যর্থতার মধ্যে কেবলি নষ্ট করে ফেলা নয়—কোথায় তুমি কোথায়—কোথায় সমুদ্রের হাওয়া, আকাশের আলো, অপরিমিত প্রাণের বিস্তার।” (১৩১৮ সালের ২৩শে আশ্বিন হইতে পরবর্তী কয়েকদিনের মধ্যে পত্র কয়খানি হেমলতা দেবীকে লিখিত—বিশ্বভারতী পত্রিকা, শ্রাবণ-আশ্বিন সংখ্যা, ১৩৫৪)

‘ডাকঘর’-রচনার সমকালে বন্ধজীবন হইতে বৃহৎ মুক্তির ক্ষেত্রে যাইবার জন্ত যে-ব্যাকুলতা এই পত্রগুলির মধ্যে ব্যক্ত হইয়াছে, সত্যিই সে-ব্যাকুলতা যে ‘ডাক-

ঘর'-এর মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে, কবি তাহা স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষভাবে বলিয়াছেন পরবর্তী ১৩২২ সালের ৪ঠা পৌষে আশ্রমবাসীদের কাছে 'ডাকঘর' সম্বন্ধে বক্তৃতা দিবার সময়।—

“‘ডাকঘর’ যখন লিখি তখন হঠাৎ আমার অন্তরের মধ্যে আবেগের তরঙ্গ জেগে উঠেছিল। তোমাদের ঋতু-উৎসবের জন্ত লিখি নি। শান্তিনিকেতনের ছাদের উপর মাহুর পেতে পড়ে থাকতুম। প্রবল একটা আবেগ এসেছিল ভিতরে। চল চল বাইরে, যাবার আগে তোমাকে পৃথিবীকে প্রদক্ষিণ করতে হবে—সেখানকার মাহুঘের সুখদুঃখের উচ্ছ্বাসের পরিচয় পেতে হবে। সে সময় বিদ্যালয়ের কাজে বেশ ছিলাম। কিন্তু হঠাৎ কি হল। রাত দুটো-তিনটের সময় অন্ধকার ছাদে এসে মনটা পাখা বিস্তার করল। যাই যাই এমন একটা বেদনা মনে জেগে উঠল। পূর্বে আমার দু’একটি বেদনা এসেছিল। আমার মনে হচ্ছিল একটা কিছু ঘটবে, হয়ত মৃত্যু। স্টেশনে যেন তাড়াতাড়ি লাফিয়ে উঠতে হবে সেই রকমের একটা আনন্দ আমার মনে জাগছিল। যেন এখান হতে যাচ্ছি। বেঁচে গেলুম। এমন করে যখন ডাকছেন তখন আমার দায় নাই। কোথাও যাবার ডাক ও মৃত্যুর কথা উভয় মিলে, খুব একটা আবেগে সেই চঞ্চলতাকে ভাষাতে ‘ডাকঘরে’ কলম চালিয়ে প্রকাশ করলুম। মনের আবেগকে একটা বাণীতে বলার দ্বারা প্রকাশ করতে হল। মনের মধ্যে যা অব্যক্ত অথচ চঞ্চল তাকে কোন রূপ দিতে পারলে শান্তি আসে। ভিতরের প্রেরণায় লিখলুম। এর মধ্যে গল্প নেই। এ গল্প-লিরিক। আলাংকারিকদের মতাল্লয়ায়ী নাটক নয়, আখ্যায়িকা। এটা বস্তুত কি? এটা সেই সময়ে আমার মনের ভিতর যে অকারণ চাঞ্চল্য দূরের দিকে হাত বাড়ানো ছিল, দূরের যাত্রায় যিনি দূর থেকে ডাকছিলেন তাঁকে দৌড়ে গিয়ে ধরবার একটা তীব্র আকাঙ্ক্ষা। সেই দূরে যাওয়ার মধ্যে রমণীয়তা আছে, যাওয়ার মধ্যে একটা বেদনা আছে, কিন্তু আমার মনের মধ্যে বিচ্ছেদের বেদনা ততটা ছিল না। চলে যাওয়ার মধ্যে যে বিচিত্র আনন্দ তা আমাকে ডাক দিয়েছিল—বহুদূরে সে অজানা রয়েছে, তার পরিচয়ের ভিতর দিয়ে সে অজানার ডাক, দূর সেখানে মুগ্ধ করেছে, যাত্রা সেখানে রমণীয়, বহু বিস্তৃত অপরিচিতের মধ্যে সে আনন্দ। সেই যখন অন্তরালে বাঁশি বাজিয়ে ডাক দিল সে ভাবটি প্রকাশ করলুম। থাকব না থাকব না, যাব যাব, সবাই আনন্দে যাচ্ছে। সবাই ডাকতে ডাকতে যাচ্ছে আর আমি কিনা বসে রইলুম। এই দুঃখকে, ব্যাকুলতাকে ব্যক্ত করতে

হবে।" (শান্তিদেব ঘোষ-রচিত 'রবীন্দ্র-সংগীত' গ্রন্থে তাঁহার পিতৃদেব স্বর্গীয় কালীমোহন ঘোষ মহাশয়ের ডায়েরি হইতে উদ্ধৃত—রবীন্দ্রসংগীত, পৃঃ ২২৩-২২৫)

কবির সংসার-বন্ধন ছিন্ন করিয়া নিজেকে বিশ্বের মধ্যে ব্যাপ্ত করিয়ার আকাঙ্ক্ষা এবং মৃত্যুর মধ্য দিয়া জীবনের সার্থকতানাভের সম্ভাবনার অল্পভূতি অমলের মধ্যে অনেকখানি প্রতিফলিত হইয়াছে এবং এই মনোভাব তাঁহাকে 'ডাকঘর' লিখিতে অল্পপ্রেরণাও যোগাইয়াছে। কিন্তু একটি কথা মনে রাখিতে হইবে যে, প্রেরণা যেখান হইতেই আসুক না কেন, কবি যখন তাঁহার শিল্পরূপ নির্মাণ করেন, তখন তাহা ব্যক্তিকে ও সাময়িকতাকে অতিক্রম করিয়া একটা বৃহৎ সত্যের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত হইয়া প্রকাশ পায়, তখন তাহা সর্বকালের, সর্বমানবের ভাব-সত্য হইয়া ওঠে। ইহা অনেকবার তাঁহার সাহিত্যসৃষ্টিতে দেখা গিয়াছে। এক্ষেত্রেও তাহাই হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিগত আকাঙ্ক্ষা ও অল্পভূতি মানবাত্মার চিরন্তন আকাঙ্ক্ষা ও অল্পভূতির সঙ্গে মিশিয়া গিয়াছে এবং মানবাত্মার সমস্তাই মুখ্য স্থান অধিকার করিয়াছে। এই ব্যাকুলতাকে একটা চিরন্তন বাণীতে কবি প্রকাশ করিয়াছেন। তাই বারান্তরে 'ডাকঘর' সম্বন্ধে বলিতে গিয়া তিনি শুধু ইহার অন্তর্নিহিত ভাবটিই—মূলসত্যটিই—প্রকাশ করিয়াছেন, ব্যক্তিগত অল্পভূতির কথার আর অবতারণা করেন নাই।

কবি 'ডাকঘর' সম্বন্ধে এও জ সাহেবকে লিখিয়াছেন,—

"Amal represents the man whose soul has received the call of the open road—he seeks freedom from the comfortable enclosure of habits sanctioned by the prudent and from walls of rigid opinion built for him by the respectable. But Madhab, the worldly-wise, considers his restlessness to be the sign of a fatal malady ; and his adviser, the physician, the custodian of conventional platitudes—with his quotations from prescribed text-books full of maxims—gravely nods his head and says that freedom is unsafe and every care should be taken to keep the sick man within walls. And so precaution is taken.

But there is the Post office in front of the window, and Amal waits for the King's letter to come to him direct from the King, bringing to him the message of emancipation. At last the closed

gate is opened by the King's own physician, and that which is death to the world of hoarded wealth and certified creeds, brings him awakening in the world of spiritual freedom." (Letters to A Friend).

আর একটি কথা। রবীন্দ্রনাথ শিশুর মধ্যেই এই ব্যাকুলতাকে রূপায়িত করিয়াছেন এবং অমলকেই এই নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র করিয়াছেন। ইহার কারণ এই যে, শিশুর নিষ্পাপ, সংসার-মালিগহীন অন্তরাত্মার পক্ষে মুক্তির জগৎ একটা স্বতঃস্ফূর্ত তীর আকুলতা অনুভব করা স্বাভাবিক। অজানার ডাক তাহার কাছেই সহজে পৌঁছায়, রাজার চিঠি সে-ই পায়, জীবন-রহস্যের আকর্ষণ তাহার নিকটই সবচেয়ে বেশি। ইংরেজী সাহিত্যে কবি Wordsworthও শিশুকে অতি উচ্চ স্থান দিয়াছেন। তাঁহার কাছে শিশু 'Mighty prophet,' 'Seer blest', 'the best philosopher'; শিশুর কাছে 'Immortality broods like a Day'. Wordsworth-এর 'Ode on the Intimations of Immortality' নামক কবিতাটি শিশু-জীবনেরই জয়গান। জার্মান-নাট্যকার হাউপটম্যান তাঁহার 'Hannele' নাটকে এক দরিদ্রা বালিকাকেই প্রধান চরিত্র করিয়াছেন। সেই বালিকাও মৃত্যুর মধ্য দিয়াই আকাঙ্ক্ষিত নবজীবন-লাভের আশা করিয়াছিল। এ-আলোচনা পূর্বে করা হইয়াছে।

ফাল্গুনী

(১৩২২)

'ফাল্গুনী'কে 'শারদোৎসব'-এর মতো ঠিক ঋতু-উৎসবের নাটক বলিয়া ধরা যায় না। অবশ্য দুইটি নাটকেই তত্ত্ববস্ত আছে, তবে শারদোৎসবে উৎসবটাই প্রধান, তত্ত্বটা গোণ। উৎসব করিতে বাহির হইয়া রাজসম্মানসী উৎসবের মূলতত্ত্বটির উপর সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন। আর 'ফাল্গুনী'তে তত্ত্বটাই প্রধান, তত্ত্বই ইহার মেরুদণ্ড; একটি তত্ত্ব বা আইডিয়াকে রূপায়িত করিবার জগৎই উৎসবের আয়োজন, 'বৈরাগ্যসাধন'-ভূমিকার দৃষ্টান্তস্বরূপই বসন্তোৎসবের মধ্য দিয়া আখ্যানভাগকে উপস্থিত করা হইয়াছে। উৎসব এখানে তত্ত্বের বাহনমাত্র, তাই 'ফাল্গুনী'কে পূর্ণাঙ্গ রূপক-সাংকেতিক নাটক বলিয়া গণ্য করা যাইতে পারে।

'ফাল্গুনী'র আলোচনায় প্রথমেই মনে রাখিতে হইবে যে, ইহা কবি-মানসের একটা বিশিষ্ট যুগের রচনা। এই যুগ 'বলাকা'র যুগ। জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে একটা নির্দিষ্ট দার্শনিক চিন্তা কবির ভাব-কল্পনাকে প্রবলভাবে আলোড়িত করিয়াছে,

তাহাই কাব্যরূপ পাইয়াছে ‘বলাকা’য়, আর ‘ফাল্গুনী’তে সেই কল্পনাই প্রকাশ পাইয়াছে নাট্যরূপে রূপক-সাংকেতিকতার মাধ্যমে।

যে-চিন্তা কবির মনকে আচ্ছন্ন করিয়াছিল, তাহা হইতেছে সৃষ্টির গতিতত্ত্ব। গতির মধ্যেই বিশ্বশক্তির প্রাণের বিকাশ। গতি স্তব্ধ হইলে বস্তু পুঞ্জীভূত হইয়া বিশ্বকে মৃতস্তূপ ও আবর্জনা-জঞ্জালে পূর্ণ করে। গতি আছে বলিয়াই স্তূপীকৃত বস্তু প্রতিমূহূর্তে ধ্বংস হইয়া সৃষ্টির নব রূপ ফুটিয়া উঠিতেছে, গতিই ধ্বংসের মধ্য দিয়া তাহাকে রক্ষা করিতেছে, তাহার প্রাণ, রূপ ও সৌন্দর্যকে অটুট রাখিয়াছে। মানবজীবনও এই গতিবেগে মৃত্যুর মধ্য দিয়া তাহার চিরনবীনত্ব ও অনন্তত্ব অক্ষুণ্ণ রাখিতেছে; চির-পথিক, অনন্ততীর্থযাত্রী মানুষ মৃত্যুর মধ্য দিয়াই বারে বারে তাহার অগ্নান স্বরূপ ফিরিয়া পাইতেছে। আবার একটি মাত্র জীবনের মধ্যেও এই গতির মাহাত্ম্য অল্পভব করা যায়। এই গতিবেগ ও প্রাণশক্তির প্রতীক হইতেছে যৌবন; যৌবন একই জীবনে নূতন জীবন সৃষ্টি করে, নূতন ভাবধারার জোয়ার আনিয়া মুক্তিশ্রোত বহাইয়া দেয়। মানুষের জীবনে, সমাজে, ধর্মে এই যৌবনশক্তিই জরা, জড়ত্ব, স্থবিরতা ও গতানুগতিকতার বন্ধন ছিন্ন করিয়া প্রকৃত সার্থকতার সন্ধান দেয়। এই যে গতি ইহাও যেমন সত্য, আবার স্থিতিও তেমনি সত্য। প্রকৃতির রূপ-রস, স্নেহ-প্রেম যেমন সত্য, আবার ইহাদিগকে ছাড়িয়া ধরণী হইতে বিদায় লইতে হইবে, ইহাও তেমনি সত্য। এই দুই পরস্পর-বিরুদ্ধ সত্যের মধ্যে সামঞ্জস্য আছে। সে-সামঞ্জস্য সাধন করে ধ্বংস বা মৃত্যু। মৃত্যুই সীমার বন্ধন মোচন করিয়া অসীমের মধ্যে তাহাকে প্রতিষ্ঠিত করে। এ-সম্বন্ধে আমি গ্রন্থান্তরে বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছি। (‘রবীন্দ্র-কাব্য-পরিক্রমা’—‘বলাকা’-কাব্যগ্রন্থের আলোচনা)

তাহা হইলে এই তত্ত্বই তিনটি ধারায় প্রকাশ পাইতেছে,—

- (১) বিশ্বপ্রকৃতিতে,
- (২) বিশ্ব-মানবের মধ্যে,
- (৩) ব্যক্তিগত জীবনের মধ্যে।

(১) বিশ্বপ্রকৃতিতে দেখা যায়, পুরাতনের মধ্য হইতেই নূতনের আবির্ভাব হইয়াছে। কত যুগ চলিয়া গিয়াছে, তবুও জগতের জীর্ণতা নাই; ফুল ফরিয়া গিয়া, পাতা শুকাইয়া পড়িয়া, তাহার নবীনতাকে অক্ষয় করিয়া রাখিয়াছে। গ্রীষ্মের রৌদ্রদীর্ণ আকাশ ও কঠোরতার পরেই বর্ষার জল-ভরা, শিথিল মেঘ ও ধারাবর্ষণ; ঘনঘটা ও প্লাবনের পরেই শরতের সোনালী রৌদ্রমণ্ডিত আকাশ ও তাহার অল্পপম ঐশ্বর্য; আবার শীতের অবসাদ, শীর্ণতা, শুষ্কতা ও জড়ত্ব ভাঙিয়া;

বসন্তের আনন্দময় আবির্ভাব ;—এক-একটি রূপ বা অবস্থার পরিবর্তনের মধ্য দিয়া অগ্নি একটি রূপের আবির্ভাব হইতেছে এবং এই নিরন্তর পরিবর্তনের মধ্য দিয়াই জগতের চিরনবীনতা ও চির-সৌন্দর্য অক্ষুণ্ণ আছে।

“চিরনবীনতাই জগতের অন্তরের ধন, জগতের নিত্যসামগ্রী। পুরাতনতা, জীর্ণতা তার উপর দিয়া ছায়ার মতো আসছে যাচ্ছে, দেখা দিতে না দিতেই মিলিয়ে যাচ্ছে, একে কোনোমতেই আচ্ছন্ন করতে পারছে না। জরা মিথ্যা, মৃত্যু মিথ্যা, ক্ষয় মিথ্যা। তারা মরীচিকার মতো—জ্যোতির্গয় আকাশের উপরে তারা ছায়ার নৃত্য নাচে এবং নাচতে নাচতে তারা দিক্‌প্রান্তের অন্তরালে বিলীন হয়ে যায়। সত্য কেবল নিঃশেষহীন নবীনতা, কোনো ক্ষতি তাকে স্পর্শ করে না, কোনো আঘাত তাতে চিহ্ন আঁকে না—প্রতিদিন প্রভাতে এই কথাটি প্রকাশ পায়।...

জগৎ তেমনিই নবীন আছে, এ যে অনন্ত রসমুদ্রে পদ্মের মতো ভাসছে ; নীলাকাশের নির্মল ললাটে বার্ধক্যের চিহ্ন পড়ে নি ; আমাদের শিশুকালের সেই চিরস্বপ্ন চাঁদ আজও পূর্ণিমার পর পূর্ণিমায় জ্যোৎস্নার দাননাগর ব্রত পালন করছে ; ছয় ঋতুর ফুলের সাজি আজও ঠিক তেমনি করে আপনা-আপনি ভরে উঠছে ; রজনীর নীলাঙ্গরা আঁচল থেকে আজও একটি চুমকিও খসে নি ; আজও প্রতি রাত্রের অবসানে প্রভাত তার সোনার ঝুলিটিতে আশাময় রহস্য বহন করে জগতের প্রত্যেক প্রাণীর মুখের দিকে চেয়ে হেসে বলছে, ‘বলো দেখি আমি তোমার জন্য কি এনেছি’। তবে জগতে জরা কোথায় ? জরা কেবল কুঁড়ির উপরকার পত্রপুটের মতো নিজেকে বিদীর্ণ করে খসিয়ে ফেলছে, চিরনবীনতার পুষ্পই ভিতর থেকে কেবলই ফুটে ফুটে উঠছে। মৃত্যু কেবলই আপনাকেই আপনি ধ্বংস করছে—সে যা-কিছুকে সরাচ্ছে তাতে কেবল আপনাকেই সরিয়ে ফেলছে ; লক্ষ লক্ষ কোটি কোটি বৎসর ধরে তার আক্রমণে এই জগৎপাত্রের অমৃতের একটি কণারও ক্ষয় হয় নি।” (চির-নবীনতা, শান্তিনিকেতন, ২য় খণ্ড, পৃ: ১৯)

“পুষ্পকে কীটে কাটলে তা যেমন শুকিয়ে যায়, তেমনি যদি একটি মৃত্যুও সত্য হত, তবে সব মৃত্যু বিশ্বে তার দংশনের ছিন্ন ফুটো রেখে দিবে যেত। তবে মৃত্যুকীট অনায়াসে পৃথিবীকে শুকিয়ে কালো ক’রে দিত। অথচ কেন এই পৃথিবী সত্ত-ফোটা ফুলের মতো আমার সামনে রয়েছে ? এই সৌন্দর্যের emphasis-এর মানেই হচ্ছে যে মৃত্যুই সর্বগ্রাসী abyss নয়, মৃত্যুই চরম সত্য নয়। কারণ যদি তাই হত,

তবে তার প্রত্যেক দংশন ভুবনকে ছিড়ে আচ্ছন্ন করে কালো করে শুকিয়ে ফেলত।” (‘বলাকা’র কয়েকটি কবিতার কবি-কৃত আলোচনা)

(২) মানবের মধ্যেও এই সত্যেরই লীলা। মৃত্যুর মধ্য দিয়া সে তাহার চিরনবীন প্রাণকে বারে বারে ফিরিয়া পাইতেছে। তাহার অন্তরাআর স্বরূপ চিরনবীন, জরাজীর্ণতার আবরণ তাহাকে কুয়াশার মত ঘিরিয়া রাখে মাত্র। এই আবরণ ছিন্ন হইলেই তাহার প্রদীপ্ত স্বরূপ আবার বাহির হইয়া পড়ে। মৃত্যুর মধ্য দিয়া সে বারে বারে তাহার অসীম, নিত্য-নবীন স্বরূপ উপলব্ধি করে।

“মৃত্যুর ভিতর দিয়ে না গেলে সীমার পুনরুজ্জীবন (renewal) হয় না। ফাঁকুনিতে আমি এই কথাই বলেছি। সীমাকে পদে পদে মরতে হয়, পুনঃপুনঃ প্রাণসঞ্চার না হলে সে যে জীবন্মৃত হয়ে রইল। রূপ—form যদি স্থবির হয়—fluid জীবন যদি অসীমের মধ্যে ব্যক্ত না হয়, তবে অচলরূপেই তার সমাধি হল। মৃত্যু রূপকে ক্ষণে ক্ষণে মুক্তি দেয়। যদি তার জীবন এক জায়গায় থেমে রইল, তবে তো তার প্রসারণশীলতা (elasticity) রইল না। ইতিহাসে তাই দেখতে পাই, মানুষ যখন প্রথার গণ্ডিতে বদ্ধ হয়ে থাকার দরুণ তার মনের প্রসারণশীলতা চলে গেল, তখন আবার একটা নবযুগ তার বাণীকে বহন করে এনে সেই বন্ধন ছিন্ন করে দিল। অসীমের প্রকাশ (manifestation) সীমাতে হতে বাধ্য হয়। কিন্তু সেই প্রকাশের মধ্যেই সীমার চরম অবসান নয়—মৃত্যু তার বিশিষ্ট রূপকে ভেঙে দিয়ে তাকে নব নব আকারে পুনরুজ্জীবিত করে। আনন্দ হচ্ছে জীবনের positive দিক, তার negative দিকটার কাজ হচ্ছে সীমার বেড়াকে ভেঙে দিয়ে তার প্রবাহকে পুনঃপ্রবর্তিত করা।...সত্যের positive দিক হচ্ছে আনন্দ। কিন্তু তার negative দিকও আছে। যদি নেটাকেই বড় করে দেখতুম তবে পদে পদে মৃত্যুর পদচিহ্ন চোখে পড়ত। কিন্তু দেখতে পাচ্ছি, জরারই ছায়ার ভিতর দিয়ে, মৃত্যুর সিংহদ্বার দিয়ে, সে চলেছে। যা দেখা যাচ্ছে, তা হচ্ছে সত্যের positive দিকটা। তবে এতটো দিকের মধ্যে সামঞ্জস্য কোথায়? যখন সীমার রূপের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করা ছাড়া অসীমের অগ্র গতি নেই, তখন তাকে কারাগারকে ভেঙে ফেলেই বার বার শাস্ত স্বরূপকে দেখাতে হবে।... মৃত্যু প্রকাশের প্রবাহকে ক্রমাগত মুক্তিদান করে চলেছে। মৃত্যুতে form-এর কোনো বিনাশ হয় না, তার renewal বা নূতন নূতন প্রকাশ হয়।” (ঐ)

(৩) ব্যক্তি-মানুষের সংসার-জীবনে এই গতির মাহাত্ম্যই তাহাকে সার্থকতা দেয়, নব নব পরিবর্তনের মধ্য দিয়া নব নব সম্পদ আনয়ন করে। যৌবনই এই গতি-শক্তি। যৌবন কোনো স্থানে আবদ্ধ হয় না, কেবলি সম্মুখে অগ্রসর হইবার আনন্দে মত্ত হইয়া থাকে। মনের বিরাট পরিবর্তনসাধন যৌবনের কাজ। মনে যৌবনের বিকাশ হইলে, মন যৌবনের ভাবে ও রসে পূর্ণ হইলে, মানুষ জরা-বার্ধক্যের গাঙীতে ও জীবনের সঞ্চয়ে আবদ্ধ হয় না। সে তখন সংসারের উপর অন্ধ আসক্তি, ধন-জন-খ্যাতির লোভ, অর্থহীন সংস্কারধর্ম, প্রথার দাসত্ব, জরা-বার্ধক্যের ভয় প্রভৃতি সমস্ত কিছু পরিত্যাগ করিয়া জীবনের পথে নির্ভয়ে অনুসন্ধান-ভাবে আনন্দের সঙ্গে অগ্রসর হয়। জগৎ ও জীবনকে এক বৃহৎ লীলার অঙ্গস্বরূপ দেখিবার দৃষ্টি তাহার খুলিয়া যায়, আর তাহাতেই সে তাহার কর্মের মধ্যে খেলার আনন্দ পায়। যৌবন একটি মানসিক অবস্থা; যে-বয়সেই এই অবস্থা আসুক না কেন, এই আসক্তিহীন, আনন্দময়, অগ্রগতিশীল মানসিকতা থাকিলেই তাহাকে যুবক আখ্যা দেওয়া যায়। বয়সে বৃদ্ধ হইলেও মানুষ যুবক থাকিতে পারে। দেহে যৌবন না থাকিলেও মনে যৌবন থাকিতে পারে। রবীন্দ্রনাথ নিজেকে ‘সত্তর বছরের প্রবীণ যুবক’ বলিয়াছেন এবং শিল্পী নন্দলালকে ‘পঞ্চাশ বছরের কিশোর গুণী’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন।

“আমি যতক্ষণ স্থির হয়ে আছি ততক্ষণ বস্তুসমূহ ভারস্বরূপ হয়ে থাকে। তখন জীবনের বোঝা, সঞ্চয়, ধন,—আমার পক্ষে দুর্বল হয়। যখন আমার চলা বন্ধ হয়ে যায়, তখন ধনজন বা কিছু জমতে থাকে তা কিছুই চলে না, তারা আমাকে ঘিরে ফেলে। সেই সঞ্চয়কে ঝাঁচিয়ে রাখবার জ্ঞান আমি জেগে আছি। বইয়ের পোকা যেমন তার পাতার মধ্যে বসে বসে তাদের কাটে আর খায়, তেমনি আমি এক জায়গায় বসে বসে কেবল খাচ্ছি আর জমাচ্ছি। আমার চোখে ঘুম নেই—মনের মাথায় বোঝা ভারী হয়ে উঠেছে। ছুঃখ নূতন নূতন হয়ে বেড়ে চলেছে, বোঝাই হয়ে উঠেছে। আমি স্থির হয়ে আছি বলে সতর্ক বুদ্ধির ভারে, সংশয়ের শীতে জীবনের চুল পেকে গেল, সে বুড়ো হয়ে যাচ্ছে।

আমি যেই চলতে শুরু করলেম, অমনি মন তার মাথায় পিঠে যে বোঝা চারদিক্ থেকে এঁটে দিয়েছিল, চলার সঙ্গে সঙ্গে বিশ্বের সঙ্গে সংঘাতের দ্বারা তার আবরণ ছিন্ন হয়ে গেল, ব্যথার সঞ্চয়ের ক্ষয় হল। চলার সংঘর্ষে আনন্দের আবেগে যে আবরণ জড়িয়ে ধরেছিল তা ক্ষয় হতে থাকে। মন মতামতের (opinion) এর) দুর্গে বদ্ধ হয়ে বাঁধা আইডিয়ার মধ্যে থাকলে সে বৃদ্ধ হয়ে ওঠে।

যা চলে না, স্থির হয়ে জমতে থাকে তা মলিনতার আবর্জনা। মন যতই নূতন পরিবর্তনের মধ্যে দিয়ে চলে, ততই সে নব নব সম্পদে ভূষিত হচ্ছে। সনাতনের অচলতার দ্বারা মন নবীভূত (purified) হতে পারে না। চলার স্রোতেই সকল বস্তু ধৌত নির্মল হয়ে যাচ্ছে। জরা জীবনকে যে পঙ্কিলতায় আচ্ছন্ন করে রাখে, জীবনের চলার প্রাণশক্তি (vigour) সেই সঞ্চিত স্তূপকে ফেলে এগিয়ে চলে। স্থবিরতা কেবলই পুরাতনকে আঁকড়ায়। সে বোঝা ফেলে দিয়ে হালকা হতে চায় না। তাই সে মলিন স্তূপের দ্বারা জড়িত হয়ে থাকে। এর থেকে বাঁচবার উপায় হচ্ছে মনকে নিত্যনবীন পথে চালনা করা। চলার আনন্দরস পান করে মনে যৌবন বিকশিত হয়।” (এ)

‘ফাস্তুনী’তে গতি-তত্ত্বের এই তিনটি ধারারই সমন্বয় করা হইয়াছে। স্থচনাতে দেখা যায়, ইফ্‌কুবংশীয় রাজার মাথার চুল পাকিয়াছে দেখিয়া তিনি জরা ও আসন্ন মৃত্যুভয়ে ভীত, রাজকাৰ্য্য তাঁহার কাছে দুর্ব্বহ, শেষবয়সে বৈরাগ্য অবলম্বন করিয়া পরমার্থ-চিন্তায় কাল কাটাইতে মনস্থ করিয়াছেন। এমন সময় কবিশেখরের প্রবেশ। কবিশেখর রাজাকে বুঝাইল যে, যৌবন গত হইলেও আর এক বৃহত্তর যৌবন আসিতেছে, সেই যৌবনের মধ্যেই প্রকৃত বৈরাগ্যের মন্ত্র আছে, সে-মন্ত্র সংসারের সমস্ত সঞ্চয় ফেলিয়া কেবলি চলা, কেবলি সম্মুখে অগ্রসর হইবার মন্ত্র। এই যৌবন-মন্ত্রের বৈরাগীরাই জীবনের সমস্ত দুঃখ হাসিমুখে বহন করিতে জানে, কারণ সমস্ত দুঃখকে তাহারা পরম লীলাময়ের লীলা বলিয়া গ্রহণ করে। তারপর মৃত্যুভয় বুঝা, কারণ জীবনের মরণ নাই, সে নিত্যকালের, সর্বত্রই আনন্দময় ‘আমি-আছি’র জয়। রাজার কর্তব্যাকর্মে নৈরাশ্র ও মৃত্যুভয় দূর করিবার জন্তই, তাঁহার ‘প্রাণটাকে জাগিয়ে রাখবার’ জন্তই কবিশেখরের ‘ফাস্তুনী’ রচনা। ফাস্তুনীর মূলগল্পটি হইতেছে শীতের বস্ত্রহরণ ও বসন্তোৎসব, ইহাতে প্রকৃতির ভিতরের গতির লীলাকে গ্রহণ করা হইয়াছে, আর তাহারই মধ্যে প্রাণের গতি-তত্ত্বকে রূপায়িত করা হইয়াছে। প্রথমে ব্যক্তিগত জীবনের যৌবন-রহস্তকে অবলম্বন করিয়া প্রকৃতি ও মানব-প্রাণের যৌবন-রহস্তকে ব্যক্ত করা হইয়াছে।

এখন এই তত্ত্বকে তিনটি ধারার মধ্যে কিরূপে রসরূপে প্রতিষ্ঠিত করা হইয়াছে দেখা যাক্।—

মহারাজ, আপনার এই কবিকে নাকি বিদায় করতে চান ?

কবিত্ব যে বিদায়-সংবাদ পাঠালে, এখন কবিকে রেখে হবে কী।

সংবাদটা কোথায় পৌঁছল।

ঠিক আমার কানের উপর চেয়ে দেখো।

পাকাচুল? ওটাকে আপনি ভাবছেন কী?

যৌবনের শ্রামকে মুছে ফেলে সাদা করবার চেষ্টা।

কারিকরের মতলব বোঝেন নি। ওই সাদা ভূমিকার উপরে আবার নূতন রঙ লাগাবে।

কই, রঙের আভাস তো দেখি নে।

সেটা গোপনে আছে। সাদার প্রাণের মধ্যে সব রঙেরই বাসা।

চুপ, চুপ, চুপ করো, কবি চুপ করো।

মহারাজ, এ যৌবন যদি ম্লান হল তো হোক না। আর-এক যৌবনলক্ষ্মী আসছেন, মহারাজের কেশে তিনি তাঁর শুভ্র মল্লিকার মালা পাঠিয়ে দিয়েছেন—নেপথ্যে সেই মিলনের আয়োজন চলছে।

আরে, আরে, তুমি দেখছি বিপদ বাধাবে, কবি। যাও যাও তুমি যাও—ওরে, ঋতিভূষণকে দৌড়ে ডেকে নিয়ে আয়।

তাকে কেন, মহারাজ।

বৈরাগ্যসাধন করব।

সেই খবর শুনেই তো ছুটে এসেছি, এ সাধনায় আমিই তো আপনার সহচর।

তুমি?

হাঁ, মহারাজ, আমরাই তো পৃথিবীতে আছি মানুষের আসক্তি মোচন করবার জন্ত।

বুঝতে পারলুম না।

এতদিন কাব্য শুনিয়ে এলুম, তবু বুঝতে পারলেন না? আমাদের কথার মধ্যে বৈরাগ্য, স্তরের মধ্যে বৈরাগ্য। সেইজন্তেই তো লক্ষ্মী আমাদের ছাড়েন, আমরাও লক্ষ্মীকে ছাড়বার জন্তে যৌবনের কানে মন্ত্র দিয়ে বেড়াই।

তোমাদের মন্ত্রটা কী।

আমাদের মন্ত্র এই যে, ওরে ভাই, ঘরের কোণে তোদের খলি-খালি আঁকড়ে বসে থাকিস নে—বেরিয়ে পড় প্রাণের সদর রাস্তায়, ওরে যৌবনের বৈরাগীর দল।

সংসারের পথটাই বুঝি বৈরাগ্যের পথ হল?

তা নয়, তো কী মহারাজ। সংসারে যে কেবলই সরা, কেবলই চলা, তারই সঙ্গে সঙ্গে যে লোক একতারা বাজিয়ে নৃত্য করতে করতে কেবলই সরে, কেবলই চলে, সেই তো বৈরাগী, সেই তো পথিক, সেই তো কবি-বাউলের চলা।...

ওই শোনো, কবিশেখর, কান্না শোনো। ওই তো তোমার সংসার।

ওরা মহারাজের হৃৎকাতর প্রজা।

...তোমার কবিত্বমন্ত্রের বৈরাগীরা এ হৃৎকের কী প্রতিকার করতে পারে বলে তো।

মহারাজ, এ হৃৎকে তো আমরাই বহন করতে পারি। আমরা যে নিজেকে ঢেলে দিয়ে বয়ে চলেছি। নদী কেমন করে ভার বহন করে দেখেছেন তো? মাটির পাকা রাস্তাই হল যাকে বলেন ধ্রুব, তাই তো ভারকে কেবলই সে ভারি করে তোলে; বোঝা তার উপর দিয়ে অর্তনাদ করতে করতে চলে, আর তারও বুক ক্ষতবিক্ষত হয়ে যায়। নদী আনন্দে বয়ে চলে, তাই সে আপনার ভার লাঘব করেছে বলেই বিশ্বের ভার লাঘব করে। আমরা ডাক দিয়েছি সকলের সব স্বচ্ছ হৃৎকে চলার লীলায় বয়ে নিয়ে যাবার জন্তে। আমাদের বৈরাগীর ডাক। আমাদের বৈরাগীর সর্দার যিনি তিনি এই সংসারের পথ দিয়ে নেচে চলেছেন, তাই তো বসে থাকতে পারি নে... মহারাজ, আপনার দরজার বাইরে যে কান্না উঠেছে সে কান্না থামায় কারা। যারা বৈরাগ্যবারিধির তলায় ডুব মেরেছে তারা নয়, যারা বিষয়কে আঁকড়ে ধরে রয়েছে তারা নয়, যারা কাজের কৌশলে হাত পাকিয়েছে তারাও নয়—যারা কর্তব্যের শুষ্ক রুদ্ধাক্ষের মালা জপছে তারাও নয়, যারা অপরাধ প্রাণকে বৃকের মধ্যে পেয়েছে বলেই জগতের কিছুতে যাদের উপেক্ষা নেই, জয় করে তারা, ত্যাগও করে তারাই, বাঁচতে জানে তারা, মরতেও জানে তারা, তারা জোরের সঙ্গে হৃৎ পায়, তারা জোরের সঙ্গে হৃৎ দূর করে—সৃষ্টি করে তারা, কেননা তাদের মন্ত্র আনন্দের মন্ত্র, সব চেয়ে বড়ো বৈরাগ্যের মন্ত্র।

কবিশেখর রাজাকে আশ্বাস দিতেছে যে, দেহের যৌবন চলিয়া গেলেও আর এক যৌবন আসিতেছে। সে যৌবনের স্বরূপ কি? সেই যৌবন 'প্রৌঢ়ের নিরাসক্ত যৌবন—তারা ভোগবতী পার হয়ে আনন্দলোকের ডাঙা দেখতে পেয়েছে। তারা আর ফল চায় না, ফলতে চায়।' এই যৌবন মনের যৌবন, একটা বিশিষ্ট উপলব্ধির ফল। এই উপলব্ধিতে সিদ্ধ হইলে মনের এক বিরাট

পরিবর্তন সাধিত হয়—মন হয় চির-যৌবনের রসে সিক্ত ও রঙে রঙীন। তখন সংসারের ধন-জন-মান-খ্যাতির উপর আর আনন্তি থাকে না, ফলাকাজ্জবর্জিত হইয়া কর্ম সম্পাদন করা সম্ভব হয়, জীবনকে এক আনন্দময় খেলার মতো গ্রহণ করা যায়। ইহা ‘তেন ত্যক্তেন ভুঞ্জীথাঃ’রই একটি রূপ। এই নূতন যৌবনের উপলব্ধির মূলভিত্তি হইতেছে আত্মার চির-যৌবনের স্বরূপকে জীবনের মধ্যে উপলব্ধি করা। এই উপলব্ধি আসিলেই দেহের জরা হয় মিথ্যা এবং মৃত্যুতেও মানবাত্মার ক্ষয় নাই জানিয়া নিরুদ্ধিগচিত্তে জীবনকে গ্রহণ করা যায়। এই সাধন-লব্ধ দ্বিতীয় যৌবন যে-মানুষ লাভ করে, সে প্রাণের নিত্যস্বরূপের জ্ঞানলাভের দ্বারা এক চিরন্তন আনন্দলোকে প্রবেশ করে। এই সাধন-সিদ্ধ দ্বিতীয় যৌবনের মূর্ত প্রকাশ রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাংকেতিক নাট্যের বৃদ্ধ-যুবক ঠাকুরদাদা-চরিত্রটি।

‘বলাকা’র কবি এই দ্বিতীয় চিরন্তন যৌবনকে আবাহন করিয়াছেন ও তাহার বাণী প্রকাশ করিয়াছেন। এ-যৌবন ‘বয়সের মায়াজালের বাঁধনখানা’ খণ্ডন করে; এ-যৌবন ‘কান্দাল আয়ুর ভিখারী’ নয়; ইহার বাণী ‘শুক পাতায় রয়’ না ‘কতু বাঁধা পু’থির বাঁধনে’; ইহা ‘আবর্জনার বোঝা মাথায় আপন ঘানি-ভারে কুণ্ঠিত’ নয়; এই ‘অশান্ত’, ‘দুরন্ত’, ‘প্রমত্ত’, ‘চিরজীবী’ যৌবন ‘শিকল-দেবীর পূজাবেদী’ ধূলিসাৎ করে ও ‘জীর্ণ জরা ঝরিয়ে দিয়ে’ চারিদিকে ‘প্রাণ অফুরান দেদার ছড়িয়ে’ দেয়। কবিরও দেহের যৌবন বিদায় লইয়াছে, আসন্ন বার্ধক্যের চিন্তা তাঁহার মনকেও করিয়াছে আচ্ছন্ন, কবিও এই যৌবনের আবাহন দ্বারা তাঁহার জীবনে ও জীবনের পরপারে নূতন ভাব-কল্পনার আলোকে জরামৃত্যুমালিহীন, চিরানন্দ-ময় আত্মস্বরূপের উপলব্ধি করিতে চাহিয়াছেন।—

বহুদিনকার

ভুলে-যাওয়া যৌবন আমার

সহসা কী মনে ক’রে

পত্র তাঁ’র পাঠায়েছে মোরে

উচ্ছৃঙ্খল বসন্তের হাতে

অকস্মাৎ সংগীতের ইঙ্গিতের সাথে।

লিখেছে সে—

আছি আমি অনন্তের দেশে

যৌবন তোমার

চিরদিনকার

গলে মোর মন্দিরের মালা,

গীত মোর উত্তরীয় দূর বনান্তের গন্ধঢালা।...

লিখেছে সে—

এসো এসো চলে এসো বয়সের জীর্ণ পথশেষে,

মরণের সিংহদ্বার

হয়ে এসো পার।

কেলে এসো ক্লান্ত পুষ্পহার।

ঝরে পড়ে কোটা ফুল, খসে পড়ে জীর্ণ পত্রভার,

স্বপ্ন যায় টুটে,

ছিন্ন আশা ধুলিতলে পড়ে লুটে।

শুধু আমি যৌবন তোমার

চিরদিনকার,

ফিরে ফিরে মোর সাথে দেখা তব হবে বারম্বার

জীবনের এপার ওপার। (বলাকা)

‘ফাল্গুনী’ নাটকের রাজাকে আমরা ‘ব্যক্তি-রবীন্দ্রনাথ’, আর কবিশেখরকে ‘দার্শনিক-কবি রবীন্দ্রনাথ’ ধলিয়া ধরিতে পারি। ‘বলাকা’য় ও ‘ফাল্গুনী’তে ভাব-কল্পনার নূতন বর্ণ-বৈচিত্র্য ও মনোহর সংগীতে যৌবনের যে-জয়গান, তাহার মর্ম অনেকখানি স্থম্পষ্ট।

এ নাটকে গান আছে নাকি।

হাঁ, মহারাজ, গানের চাবি দিয়েই এর এক-একটি অঙ্কের দরজা খোলা হবে।

গানের বিষয়টা কী।

শীতের বস্ত্রহরণ।

এতো কোনো পুরাণে পড়া যায় নি।

বিশ্বপুরাণে এ গীতের পালা আছে। ঋতুর নাট্যে বৎসরে বৎসরে শীত-বুড়োটার ছদ্মবেশ খসিয়ে তার বসন্ত-রূপ প্রকাশ করা হয়, দেখি পুরাতনটাই নূতন।

এতো গেল গানের কথা, বাকিটা?

বাকিটা প্রাণের কথা।

সে কি রকম।

যৌবনের দল একটা বুড়োর পিছনে ছুটে চলেছে। তাকে ধরবে বলে পণ।

গুহার মধ্যে ঢুকে যখন ধরলে তখন—

তখন কী দেখলে।

কী দেখলে সেটা যথাসময়ে প্রকাশ হবে।

কিন্তু একটা কথা বুঝতে পালনুম না। তোমার গানের বিষয় আর তোমার নাট্যের বিষয়টা আলাদা নাকি।

না, মহারাজ, বিশ্বের মধ্যে বসন্তের যে লীলা চলছে আমাদের প্রাণের মধ্যে যৌবনের সেই একই লীলা। বিশ্বকবির সেই গীতিকাব্য থেকেই তো ভাব চুরি করেছি।

এই গানের বিষয় যে শীতের বহ্নিহরণ, এইটিই প্রকৃতির যৌবনলীলা; আর নাট্যের বিষয়টা যে প্রাণের কথা, এইটিই মাহুঘের অন্তরাঙ্গার যৌবনলীলা। বিশ্বের মধ্যে বসন্তের যে লীলা চলিতেছে, আমাদের প্রাণের মধ্যে যৌবনের সে একই লীলা। দৃশ্যের গোড়ায় গীতিভূমিকায় প্রকৃতি অভিনেতা, দৃশ্যের মধ্যে অভিনেতা মানব—প্রকৃতির লীলা সুরে ব্যক্ত, মানবপ্রাণের লীলা ঘটনায় ব্যক্ত। ইহার পিছনে আছে ‘বৈরাগ্যসাধন’-ভূমিকায় ব্যক্তির যৌবনলীলা। এই তিনটি লীলা অপরূপ শিল্পকৌশলে একত্র গ্রথিত করিয়া ভাব, রূপ ও সুরের সমন্বয়ে এই অপূর্ব নাটকটি রচিত হইয়াছে।

‘ফাল্গুনী’ সম্বন্ধে এখন রবীন্দ্রনাথের মনের মস্তব্য উদ্ধৃত করা বাক্য।—

“জগৎটার দিকে চেয়ে দেখলে দেখা যায় যে, যদিচ তার উপর দিয়ে যুগ যুগ চলে যাচ্ছে তবু সে জীর্ণ নয়—আকাশের আলো উজ্জ্বল, তার নীলিমা নির্মল। ধরণীর মধ্যে রিক্ততা নেই, তার শ্রামলতা অগ্নান; অথচ খণ্ড খণ্ড করে দেখতে গেলে দেখি ফুল ঝরছে, পাতা শুকোচ্ছে, ডাল মরছে। জরামৃত্যুর আক্রমণ চারি দিকেই দিনরাত চলছে, তবুও বিশ্বের চিরনবীনতা নিঃশেষ হল না। Facts-এর দিকে দেখি জরা মৃত্যু, Truth-এর দিকে দেখি অক্ষয় যৌবন। শীতের মধ্যে এসে যে মুহূর্তে বনের সমস্ত ঐশ্বর্য দেউলে হল বলে মনে হল, সেই মুহূর্তেই বসন্তের অসীম সমারোহ বনে বনে ব্যাপ্ত হয়ে পড়ল। জরাকে মৃত্যুকে ধরে রাখতে গেলেই দেখি, সে আপন ছদ্মবেশ ঘুচিয়ে প্রাণের জয়পতাকা উড়িয়ে দাঁড়ায়। পিছন দিক থেকে যেটাকে জরা বলে মনে হয়, সামনের দিক থেকে সেইটাকেই দেখি যৌবন। তা যদি না হত তা হলে অনাদি কালের এই জগৎটা আজ শতজীর্ণ হয়ে পড়ত; এর উপর যেখানে পা দিতুম সেইখানেই ধসে যেত।

“বিশ্বপ্রকৃতির মধ্যে প্রতি ফাল্গুনে চিরপুরাতন এই যে চিরনূতন হয়ে জন্মাচ্ছে, মাহুঘ প্রকৃতির মধ্যেও পুরাতনের সেই লীলা চলছে। প্রাণশক্তিই মৃত্যুর ভিতর দিয়ে আপনাকে বারে বারে নূতন করে উপলব্ধি করছে। যা চিরকালই

আছে তাকে কালে কালে হারিয়ে হারিয়ে না যদি পাওয়া যায় তবে তার উপলব্ধিই থাকে না।

“ফাস্তুনীর যুবকের দল প্রাণের উদ্দাম বেগে প্রাণকে নিঃশেষ করেই প্রাণকে অধিক করে পাচ্ছে। সর্দার বলছে, ‘ভয় নেই বুড়োকে আমি বিশ্বাসই করি নে—আচ্ছা, দেখ, যদি তাকে ধরতে পারিস তো ধর।’ প্রাণের প্রতি গভীর বিশ্বাসের জোরে চন্দ্রহাস মৃত্যুর গুহার মধ্যে প্রবেশ করে সেই প্রাণকেই নূতন করে, চিরন্তন করে দেখতে পেল। যুবকের দল বুঝতে পারলে জীবনকে যৌবনকে বারে বারে হারাতে হবে, নইলে ফিরে পাবার উৎসব হতে পারবে না। শীত না থাকলে ফাস্তুনের মহোৎসবের মহাসমারোহ তো মাঝে যেত।”

“জীবনকে সত্য বলে জানতে গেলে মৃত্যুর মধ্যে দিয়ে তার পরিচয় চাই। যে-মানুষ ভয় পেয়ে মৃত্যুকে এড়িয়ে জীবনকে আঁকড়ে রয়েছে, জীবনের পরে তার যথার্থ শ্রদ্ধা নেই বলে জীবনকে সে পায় নি। তাই সে জীবনের মধ্যে বাস করেও মৃত্যুর বিভীষিকায় প্রতিদিন মরে। যে-লোক নিজেকে এগিয়ে গিয়ে মৃত্যুকে বন্দী করতে ছুটেছে, সে দেখতে পায়, যাকে সে ধরেছে সে মৃত্যুই নয়, সে জীবন। যখন নাহস করে তার সামনে দাঁড়াতে পারি নে, তখন পিছন দিকে তার ছায়াটা দেখি। সেইটে দেখে ডরিয়ে ডরিয়ে মরি। নির্ভয়ে যখন তার সামনে গিয়ে দাঁড়াই, তখন দেখি যে-সর্দার জীবনের পথে আমাদের এগিয়ে নিয়ে যায়, সেই সর্দারই মৃত্যুর তোরণ দ্বারের মধ্যে আমাদের বহন করে নিয়ে যাচ্ছে। ‘ফাস্তুনী’র গোড়াকার কথাটা হচ্ছে এই যে, যুবকেরা বসন্ত-উৎসব করতে বেরিয়েছে। কিন্তু এ-উৎসব তো শুধু আমোদ করা নয়, এ তো অনায়াসে হবার জো নেই। জরার অবসাদ মৃত্যুর ভয় লঙ্ঘন করে তবে সেই নবজীবনের আনন্দে পৌঁছনো যায়। তাই যুবকেরা বললে, আনব সেই জরা বুড়োকে বেঁধে, সেই মৃত্যুকে বন্দী করে। মাহুঘের ইতিহাসে তো এই লীলা এই বসন্তোৎসব বারে বারে দেখতে পাই। জরা সমাজকে ঘনিষ্ঠে ধরে, প্রথা অচল হয়ে বসে, পুরাতনের অত্যাচার নূতন প্রাণকে দলন করে নির্জীব করতে চায়—তখন মাহুঘ মৃত্যুর মধ্যে ঝাঁপ দিয়ে পড়ে, বিপ্লবের ভিতর দিয়ে নব বসন্তের উৎসবের আয়োজন করে। সেই আয়োজনই তো যুরোপে চলছে। সেখানে নূতন যুগের বসন্তের হোলিখেলা আরম্ভ হয়েছে। মাহুঘের ইতিহাস আপন চিরনবীন অমর মূর্তি প্রকাশ করবে বলে মৃত্যুকে

তলব করছে। মৃত্যুই তার প্রসাধনে নিধুক্ত হয়েছে। তাই ‘কান্তিনী’তে বাউল বলছে : যুগে যুগে মানুষ লড়াই করেছে, আজ বসন্তের হাওয়ায় তারই চেউ।...যারা মরে অমর, বসন্তের কচি পাতায় তারাই পত্র পাঠিয়েছে। দিগ্দিগন্তে তারা রটাচ্ছে—‘আমরা পথের বিচার করি নি, আমরা পাথের হিনাব রাখি নি, আমরা ছুটে এসেছি, আমরা ফুটে বেরিয়েছি। আমরা যদি ভাবতে বসতুম, তাহলে বসন্তের দশা কী হত।

“বসন্তের কচি পাতার এই যে পত্র, এ কাদের পত্র? যে-সব পাতা ঝরে গিয়েছে তারাই মৃত্যুর মধ্যে দিয়ে আপন বাণী পাঠিয়েছে। তারা যদি শাখা আঁকড়ে থাকতে পারত, তাহলে জরায় অমর হত—তাহলে পুরাতন পুঁথির তুলট কাগজে সমস্ত অরণ্য হলে দিয়ে যেত, সেই শুকনো পাতার সর সর শব্দে আকাশ শিউরে উঠত। কিন্তু পুরাতনই মৃত্যুর মধ্যে দিয়ে আপন চিরনবীনতা প্রকাশ করে, এই তো বসন্তের উৎসব। তাই বসন্ত বলে—যারা মৃত্যুকে ভয় করে, তারা জীবনকে চেনে না; তারা জরাকে বরণ করে জীবন্ত হয়ে থাকে, প্রাণবান বিশ্বের সঙ্গে তাদের বিচ্ছেদ ঘটে।”

এইবার চরিত্রগুলি সম্বন্ধে আলোচনা ও তাহাদের তাৎপর্য নির্ণয় করা যাক।—

তোমাদের নাটকের প্রধান পাত্র কে কে।

এক হচ্ছে সর্দার।

সে কে।

যে আমাদের কেবলই চালিয়ে নিয়ে যাচ্ছে। আর একজন হচ্ছে চন্দ্রহাস।

যাকে আমরা ভালবাসি—আমাদের প্রাণকে সেই প্রিয় করেছে।

আর কে আছে।

দাদা—প্রাণের আনন্দটাকে যে অনাবশ্যক বোধ করে, কাজটাকেই যে সার মনে করেছে।

আর-কেউ আছে।

আর আছে এক অন্ধ বাউল।

অন্ধ?

হাঁ, মহারাজ, চোখ দিয়ে দেখে না বলেই সে তার দেহ মন প্রাণ সমস্ত দিয়ে দেখে।

সর্দার জীবনের অন্তর্নিহিত শক্তির প্রতীক। সেই শক্তির স্বরূপ হইতেছে গতি। এই গতিই জীবনকে অবস্থা হইতে অবস্থান্তরে পরিচালনা করিয়া তাহার স্বধর্মকে অটুট রাখিয়াছে। ক্রমাগত সম্মুখে অগ্রসর হওয়াই জীবন। তাই সে জীবন-সর্দার। ‘এই লোকটির কাজ চালাইয়া লওয়া—পথ হইতে পথে, লক্ষ্য হইতে লক্ষ্যে, খেলা হইতে খেলায়। কেহ যে চূপ করিয়া বসিয়া থাকিবে সেটা তার অভিপ্রায় নয়।’ তাহার গান—

আমরা ঠেকব না তো কোনো শেবে,
ফুরায় না পথ কোনো দেশে রে।...
আমরা ভেসে চলি স্রোতে স্রোতে
নাগর-পানে শিখর হতে রে,
আমাদের মিলবে না কূল গো—মোদের
মিলবে না কূল।

জীবন রূপ-রূপান্তর, জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া অনন্তের অভিসারে যাত্রা করিয়াছে; কোনো অবস্থাতেই সে অচল নয়, আবদ্ধ নয়। আবদ্ধ হইলেই তাহার জীবনস্ব—তাহার স্বধর্ম নষ্ট হয়।

যুগে যুগে এসেছি চলিয়া
খলিয়া খলিয়া
চূপে চূপে
রূপ হতে রূপে
প্রাণ হতে প্রাণে।
নিশীথে প্রভাতে
বা-কিছু পেয়েছি হাতে
এসেছি করিয়া ক্ষয় দান হতে দানে,
গান হতে গানে। (বলাকা)

সর্দার বলে,—‘আমি কিছুই নিষ্পত্তি করি নে, সংকট থেকে সংকটে নিয়ে চলি—ওই আমার সর্দারি।’ তাই সে মাকাতার আমলের বুড়োকে ধরিয়া আনিবার নূতন খেলায় যুবকদলকে প্ররোচনা দেয়; সেই আত্মিকালের বুড়োকে ধরিবার জন্ত নিজে মৃত্যুর অন্ধকার গুহায় প্রবেশ করে; শেষে সেই বুড়োর পরিবর্তে অপ্রত্যাশিতভাবে নিজেই বাহির হইয়া আসিয়া বিস্মিত যুবকদলকে জানায় যে বুড়ো কোথাও নাই, একমাত্র সে-ই কেবল আছে। জন্মমৃত্যুর আবর্তনের মধ্যে এই জীবনই বারে বারে ঘোরাফেরা করিতেছে।

চন্দ্রহাস ॥ এ কী, এ যে তুমি। তুমি ! সেই আমাদের সর্দার ! বুড়ো কোথায় ।
সর্দার ॥ কোথাও তো নেই।

কোথাও না ?

সর্দার ॥ না

তবে সে কী।

সর্দার ॥ সে স্বপ্ন।

চন্দ্রহাস ॥ তবে তুমিই চিরকালের।

সর্দার ॥ হাঁ।

চন্দ্রহাস ॥ আর আমরাই চিরকালের ?

সর্দার ॥ হাঁ।

(যুবকদল)—পিছন থেকে যারা তোমাকে দেখলে তারা যে তোমাকে কত
লোকে কত রকম মনে করলে কার ঠিক নেই। সেই ধুলোর
ভিতর থেকে আমরা তো তোমাকে চিনতে পারি নি। তখন
হঠাৎ তোমাকে বুড়ো বলে মনে হল। তারপর গুহার মধ্য
থেকে বেরিয়ে এলে। এখন মনে হচ্ছে, যেন তুমি বালক। যেন
তোমাকে এই প্রথম দেখলুম।

চন্দ্রহাস ॥ এ তো বড় আশ্চর্য। তুমি বারে বারেই প্রথম, ফিরে ফিরেই
প্রথম।

এই জীবনের জরা-বার্ধক্য নাই, হ্রাস-বৃদ্ধি নাই, এ নিত্য-নবীন ; পিছন হইতে
এই ধূলাবালি, এই জরা-বার্ধক্য দেখিয়া মানুষ মনে করে, ইহাই বুঝি তাহার স্বরূপ,
কিন্তু সম্মুখ হইতে দেখিলে দেখা যায় যে, তাহার চিরতাক্রণ্য বিন্দুমাত্র নষ্ট হয় নাই।

চন্দ্রহাস প্রাণের প্রতি গভীর বিশ্বাস ও ভালোবাসার প্রতীক,—‘আমরা যাকে
ভালবাসি, আমাদের প্রাণকে যে প্রিয় করেছে’। এই বিশ্বাস ও প্রেমই জীবনকে
গভীর তাৎপর্ষের সঙ্গে গ্রহণ করে, ইহার নানা ক্রটি-বিচ্যুতি, বাধা-বিপত্তি,
অসম্পূর্ণতাকে উপেক্ষা করিয়া ইহাকে আঁকড়াইয়া ধরে, ইহার মধ্যে আনন্দ পায়।
জীবনের পথ চলা হয় সুন্দর, মধুর ও সার্থক। চন্দ্রহাস তাই গান করে,—

বাজিয়ে চলি পথের বাঁশি,

ছড়িয়ে চলি চলার হাসি,

রঙিন বসন উড়িয়ে চলি

জলে স্থলে।

তাই তাহার

চলার পথের আগে আগে
ঋতুর ঋতুর সোহাগ জাগে,

নবযৌবনের দল বলে, ‘চন্দ্রহাস একটু সরে গেলেই আর আমাদের খেলার রস থাকে না। ও কাছে থাকলে মনে হয়, কিছু হোক বা না হোক মজা আছে। এমন-কি, বিপদের আশঙ্কা থাকলে মনে হয়, সে আরও বেশি মজা।’

বিশ্বাস ও প্রেমই প্রাণের গূঢ় রহস্য জানে, সে জানে প্রাণকে নতুন করিয়া পাইতে হইলে তাহাকে মৃত্যুর মধ্য দিয়া পাইতে হইবে, তাই সে রাত্রে অন্ধকার গুহার মধ্যে প্রবেশ করিয়া অরুণোদয়ে আসিয়া নবযৌবনের দলকে জানাইল যে, বৃদ্ধের সন্ধান পাওয়া গিয়াছে। চন্দ্রহাসই জানে জীবনের লীলারহস্য, মৃত্যুর মধ্যে অমৃতের সন্ধান, তাই বাউল বলে,—চন্দ্রহাস বলে গেল, ‘আমার জন্ত অপেক্ষা কোরো, আমি আবার ফিরে আসব, আমি জয়ী হয়ে ফিরে আসব।’ সে-ই বোঝে বসন্ত-উৎসবের তাৎপর্য,—সে-ই বোঝে মৃত্যুর মধ্যে ঝাঁপ দিয়া না পড়িলে বসন্ত-উৎসবের আয়োজন সার্থক হয় না। তাই বাউল বলে, ‘সে বললে যুগে যুগে মানুষ লড়াই করেছে, আজ বসন্তের হাওয়ায় তারই ঢেউ।’
‘সে বললে—

বসন্তে ফুল গাঁথল আমার
জয়ের মালা।
বইল প্রাণে দখিন হাওয়া
আগুন-জালা।
পিছের বাঁশি কোণের ঘরে,
মিছে রে ঐ কেঁদে মরে,
মরণ এবার অনল আমার,
বরণডালা।’

চন্দ্রহাস জীবন-সর্দারের প্রধান সহকারী। জীবনের প্রতি বিশ্বাস ও প্রেম না থাকিলে, প্রাণের প্রতি সত্যকার দরদ না থাকিলে, জীবন তো একটা অর্থহীন প্রলাপমাত্র,—তাৎপর্যহীন, আনন্দহীন ছুটিয়া-চলা মাত্র। বিশ্বাস ও প্রেমই আমাদের এই ছুটিয়া-চলাকে করে মধুময় ও সার্থক। সে নবযৌবনের দলের পরম বন্ধু; সে না হইলে পথ-চলা আনন্দহীন হয়, খেলার রসে মন ভরিয়া ওঠে না। তাই চন্দ্রহাসের ক্ষণিক অদর্শনে নবযৌবনের দল বলে,—‘আমরা চলব না, যেখানে এসে পড়েছি এইখানেই বসে পড়ি।’

দাদা ঘর-ছাড়া যুবকদের অগ্রতম। বয়স তাহার সবচেয়ে কম হইলেও, তাহাকে অধিক-বয়স্ক বলিয়া মনে হয়। কবি ইহার পরিচয় দিতেছেন,—“ইহারা যাহাকে দাদা বলে তার বয়স সবচেয়ে কম। সে সবে চতুষ্পাঠী হইতে উপাধি লইয়া বাহির হইয়াছে ; এখনও বাহিরের হাওয়া তাকে বেশ করিয়া লাগে নাই। এইজন্ত সে সবচেয়ে প্রবীণ। আশা আছে, বয়স যতই বাড়িবে সে অগ্রদের মতোই কাঁচা হইয়া উঠিবে।” বিশ-ত্রিশ বছর সময় লাগিতে পারে।” শিক্ষার প্রভাবে ও সংস্কারের চাপে তরুণ বয়সেই যাহাদের মন রসহীন, চাঞ্চল্যহীন, যুক্তিসর্বস্ব ও গতানুগতিক-পন্থী হয়, দাদা সেই অকালপক্ক যুবক-বৃদ্ধদের প্রতীক। ইহারা পুঁথির বচন ও নীতিবাক্য অল্পসারে চলে এবং জ্ঞানের ব্যবহারিক দিকের প্রতিই বেশি দৃষ্টি দেয়। দাদা চৌপদী কবিতা লেখে, তাহা উপদেশপূর্ণ নীতি-বাক্য। দাদা বলে, “আমার কবিতা তো তোদের কবিশেখরের কল্পমঞ্জরীর মতো শোখিন কাব্যের ফুলের চাষ নয় যে, কেবল বাইরের হাওয়ায় দোল খাবে। এতে সার আছে রে, ভার আছে।” এই দাদাদের যৌবনশ্লভ উদ্যম-চাঞ্চল্য নাই, হৈর্ষ, গাষ্টীর্ষ ও কাজের প্রতিই ইহাদের একমাত্র লক্ষ্য।

নবযৌবনের দল ॥ আমাদের খেলাটাতেই দাদার আপত্তি।

দাদা ॥ কেন আপত্তি করি বলব ? শুনবি ?

সময় কাজেরই বিত্ত, খেলা তাহে চুরি।

সিঁখ কেটে দণ্ডপল লহ ভুরি ভুরি।

কিন্তু চোরাধন নিয়ে নাহি হয় কাজ।

তাই তো খেলারে বিজ্ঞ দেয় এত লাজ।

চন্দ্রহাস ॥ বল কি তুমি দাদা। সময় জিনিসটাই যে খেলা, কেবল চলে যাওয়াই যে তার লক্ষ্য।

দাদা ॥ তাহলে কাজটা ?

চন্দ্রহাস ॥ চলার বেগে যে ধুলো ওড়ে কাজটা তাই, ওটা উপলক্ষ্য।

দাদা ॥ সব জিনিসেরই সীমা আছে, তোদের যে কেবলই ছেলেমানুষি।

দাদা-চরিত্র অচলায়তনের মহাপঞ্চকেরি আর একটি রূপ। সে জ্ঞান ও কর্মের দৃঢ়তা ও নিষ্ঠার প্রতীক। এই চরিত্রের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের একটি ইঙ্গিত প্রচ্ছন্ন আছে। সর্দার ও চন্দ্রহাসদের দলের অকারণ অবারণ গতিবেগ একেবারেই নিরর্থক হইয়া পড়ে যদি তাহার তদ্রূপে একটা স্থিতির ভিত্তি না থাকে। নিত্যস্থিতির উপর নিত্যগতির লীলাই রবীন্দ্র-দর্শনের একটি প্রধান সত্ত্ব। গতির সহিত

স্থিতির সামঞ্জস্যবিধানই উভয়কে সার্থক করে, এক অত্কে ছাড়া অসম্পূর্ণ। জীবনের মধ্যে এই কেন্দ্রাতীত ও কেন্দ্রাভুগ শক্তির সমন্বয়ের যে রূপ, তাহাই জীবনের প্রকৃত রূপ। তাই রবীন্দ্রনাথ ‘দাদা’র কাব্যে লোকহিত, নীতিপ্রচার ও তাহার বুদ্ধিস্বলভ অচঞ্চলতা প্রভৃতিকে বিদ্রূপ করিয়াও তাহাকে সম্মানের স্থান দিয়াছেন। তাহাকে বসন্তসাজে সজ্জিত না করিয়া বসন্ত-উৎসব শেষ করা হয় নাই। চন্দ্রহাস বলিতেছে,—

‘আমরা তোমার মাথায় পরাব নব-পল্লবের মুকুট, তোমার গলায় পরাব নব-মল্লিকার মালা, পৃথিবীতে এই আমরা ছাড়া আর-কেউ তোমার আদর বুঝবে না।’

চন্দ্রহাস তাহাকে সম্মানে গ্রহণ করিয়াছে, আর দাদাও তাহার শেষ চোপদীতে বসন্তোৎসবে তাহাদের খেলার উদ্দেশ্যের সফলতার ইঙ্গিত দিয়াছে,—

সূর্য এল পূর্বদ্বারে, তুর্ষ বাজে তার।

রাত্রি বলে বার্থ নহে এ মৃত্যু আমার—

এত বলি পদশ্রান্তে করে নমস্কার।

ভিক্ষাবুলি ঘর্ণে ভরি গেল অন্ধকার ॥

ইহা বাউলের কথারই প্রতিধ্বনি। গতি ও স্থিতির মিলন হইয়াছে।

অন্ধ বাউল ঠাকুরদাদা-চরিত্রেরই অশ্রুতর রূপ। দেহের স্থল দৃষ্টিদ্বারা অতীন্দ্রিয় রহস্যকে প্রত্যক্ষ করা যায় না, অন্তরের দৃষ্টি দিয়াই তাহা দেখিতে হয়। এ-বিষয়ে বাহিরের দৃষ্টি অর্থহীন, তাই বাউল অন্ধ। ‘চোখওয়ালার দৃষ্টি অন্ত যেতেই অন্ধের দৃষ্টির উদয় হল। সূর্য যখন গেল তখন দেখি অন্ধকারের বুকের মধ্যে আলো। সেই অবধি অন্ধকারকে আর আমার ভয় নেই।’ বাউল অন্তর্দৃষ্টিসম্পন্ন জগৎ ও জীবনের সূক্ষ্ম ব্যাখ্যাবিদ, অধ্যাত্ম-তত্ত্বজ্ঞ, সাধুপুরুষ। সে দিব্যজ্ঞানের, দিব্যাহুত্বের প্রতীক। এই অন্ধ বাউলই বুড়োর সন্ধান দেয়, চন্দ্রহাস ও তাহার দলকে গুহার পথে পরিচালিত করে। এই অন্তর্দৃষ্টি, এই দিব্যজ্ঞানের দ্বারাই জগৎ ও জীবনের রহস্য জানা যায়।

তাহা হইলে সর্দার ক্রমাগত সম্মুখে পরিচালিত করে, অর্থাৎ জীবন নিরন্তর গতিশীল। চন্দ্রহাস এই চলাকে আনন্দময় করে, অর্থাৎ জীবনের প্রতি অহুরাগ—প্রেম এবং উহার সার্থকতায় গভীর বিশ্বাস এই ক্রমাগত সম্মুখে অগ্রসর হওয়াকে, এই নিরন্তর পথ-চলাকে রসময়, মধুময় করে। বাউল তাহাকে যৌবনগ্রাসী আত্মিকালের বুড়োটীর গুহার সন্ধান দেয়, অর্থাৎ দিব্যজ্ঞানই প্রেমকে মৃত্যুর রহস্য উদ্ঘাটন করিতে সাহায্য করে ও জীবনের প্রকৃত স্বরূপের সন্ধান দেয়। আর

শেষে দাদার সহিত চন্দ্রহাসের দলের মিলন হয়, অর্থাৎ জ্ঞানের কাঠিন্য ও নিষ্ঠার সহিত প্রেমের মিলন হওয়া প্রয়োজন, কারণ জ্ঞানের কাঠিন্যের উপরই প্রেমের কোমলতা ও সৌন্দর্য ফুটিয়া উঠিয়া তাহাকে সার্থকতা দেয়—না হইলে উভয়েই অসম্পূর্ণ। ইহাই ‘ফাল্গুনী’র রূপক-সংকেতের ভিতরের কথা।

নাট্যকীয় কলাকৌশল সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচনা করা হইয়াছে। এই রূপক-সংকেত-প্রয়োগের কৌশল সম্বন্ধে কিছু বলা যাক।

প্রথমেই পথ। নানা-ঘটনা-সংকুল, বিচিত্র-অভিজ্ঞতাময়, পতন-অত্যাশঙ্ক-বন্ধুর জীবনের গতিই এই পথ। জীবনের স্বরূপকে পথের সংকেতে ব্যক্ত করা রবীন্দ্র-নাথের ভাবজীবনের একটি অঙ্গ। বিশেষ করিয়া রূপক-সাংকেতিক নাট্যে কবি পথকে অনেক স্থলেই ব্যবহার করিয়াছেন। এ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা পরবর্তী নাটক ‘মুক্তধারা’য় করা হইয়াছে। এই পথেই নবযৌবনের দল উৎসব করিতে বাহির হইয়াছে, ‘ভয়, চৌপদী, পণ্ডিত ও পুঁথি ছাড়িয়া’ বুড়ো-খোজার খেলায় মাতিয়াছে, জীবনের স্বরূপের সন্ধানে তাহারা উৎসাহী।

ঘাট জীবনের শেষপ্রান্ত। ঘাটের মাঝি সেই সব অন্তর্দৃষ্টিহীন, শাস্ত্রের বাঁধা-বুলিসর্বস্ব, পরলোকের বিধানদাতার দল। ইহারা জীবনের তাৎপর্য বোঝে না, জানে মৃত্যুই জীবনের পরিণতি—জানে না যে মৃত্যুতেই জীবনের শেষ হয় না। ইহারা কেবল শাস্ত্রের বাঁধাবুলি আওড়ায় এবং সেই বুলি অনুসারেই সকলের পথ-নির্দেশ করে। সে বলে—‘আমার হচ্ছে পথ ঠিক করা, কাদের পথ সে আমার জানবার দরকার হয় না। আমার দৌড় ঘাট পর্যন্ত, ঘর পর্যন্ত না।’

কোটাল হইতেছে লৌকিক-জ্ঞান-সর্বস্ব, জরা মৃত্যুভয়ভীত বৃদ্ধ। সে জানে, লোকে জীবনের রাস্তা দিয়া আসিয়া জীবনের পরপারে চলিয়া যায়। জরা-মৃত্যু মালুঘের স্বভাবসিদ্ধ নিয়ম। তাই সে বলে—‘সেই চিরকালের বুড়োই তো তোমাদের খোঁজ করছে। সে নিজের হিমরক্তটা গরম করে নিতে চায়, তপ্ত যৌবনের পরে তার বড়ো লোভ।’

মাঠ স্থিতির প্রতীক। এখানে আসিয়া নবযৌবনের দলের সন্দেশ জাগে, স্থির করে—‘পুঁথি ছাড়া আর এক পা চলা নয়’। ‘আমরা চলব না’।

গুহা মৃত্যুর প্রতীক। এই মৃত্যুর দেশের চিত্র কবি অতি চমৎকার ফুটাইয়া তুলিয়া মৃত্যুর সার্থকতা সম্বন্ধে এক অপূর্ব সংকেত দিয়াছেন।—

‘দেখছিস এখানকার হাওয়াটা কেমনতরো? এখানে আকাশটা যেন ঘাবার বেলাকার বন্ধুর মতো মুখের দিকে তাকিয়ে আছে। যারা সেখানে বলছিল ‘চল চল’, তারা এখানে বলছে ‘বাই বাই’।

কথাটা একই, স্বরটা আলাদা। মনটার ভিতর কেমন ব্যথা দিচ্ছে, তবু লাগছে ভালো।

ঝাউগাছের বীথিকার ভিতর দিয়ে কোথা থেকে এই একটা নদীর স্রোত চলে আসছে, এ যেন কোন্ ছুপুররাতের চোখের জল। পৃথিবীর দিকে এমন করে কখনও আমরা দেখি নি। উর্ধ্ব্বাসে যখন সামনে ছুটি তখন সামনের দিকেই চোখ থাকে, চারপাশের দিকে নয়। বিদায়ের বাঁশীতে যখন কোমল ধৈবত লাগে তখনই সকলের দিকে চোখ মেলি। আর, দেখি বড়ো মধুর। যদি সবাই চলে চলে না যেত তা হলে কি কোনো মাধুরী চোখে পড়ত। চলার মধ্যে যদি কেবলই তেজ থাকত তা হলে যৌবন শুকিয়ে যেত। তার মধ্যে কান্না আছে তাই যৌবনকে সবুজ দেখি। এই জায়গাটাতেই এসে গুনতে পাচ্ছি, জগৎটা কেবল ‘পাব পাব’ বলছে না, সঙ্গে সঙ্গে বলছে ‘ছাড়ব ছাড়ব’। সৃষ্টির গোধূলিলগ্নে ‘পাব’র সঙ্গে ‘ছাড়ব’র বিয়ে হয়ে গেছে রে—তাদের মিল ভাঙলেই সব ভেঙে যাবে।”

মৃত্যু আছে বলিয়াই জীবন এত মধুর এবং মৃত্যুর মধ্যেই জীবনের প্রকৃত সার্থকস্বরূপ উদ্ভাসিত।

এই নাটকে বসন্তোৎসবকে একটি ভাবের সংকেতরূপেই গ্রহণ করা হইয়াছে। প্রকৃতির মধ্যে যে লীলা, মানুষের জীবনেও সেই একই লীলা। বসন্তের মধ্যেও চোখের জল লুকানো, তাই সে অতো রমণীয়, ছাড়ার স্বরে পাওয়ার গান তাহার অন্তরে বাজে, ঝরাপাতার সঙ্গে কচিপাতার হয় মিলন। যৌবনের মধ্যেও আছে কান্না, তাই সে সবুজ; ইহার মধ্যে স্নেহ-দুঃখ, আনন্দ-বেদনা, ভোগ ও ত্যাগের মহামিলন, তাই সে অতো মধুর, অতো কাম্য। এ আলোচনা পূর্বেও করা হইয়াছে।

মুক্তধারা

(১৩২৯)

‘মুক্তধারা’ নাটকখানির আলোচনার প্রথমেই রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন মানসিক পরিবেশ সম্বন্ধে একটু আলোচনা প্রয়োজন।

দেশ ও কাল সাহিত্য-শিল্পীর মনে যে-ভাব ও চিন্তার রেখাপাত করে, তাহাই তাহার বিশিষ্ট কল্পনা ও অল্পভূতির মধ্য দিয়া অনেকাংশে শিল্পরূপে প্রকাশ পায়। যে-সমস্ত সাহিত্য-শিল্পীর জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে ভাব-কল্পনা চিরন্তন সত্যের আদর্শ ও নীতির উপর প্রতিষ্ঠিত, তাঁহারা সমসাময়িক ঘটনা বা চিন্তাধারাকে তাঁহাদের

সর্বজনীন আদর্শ ও নীতির কষ্টপাথরে যাচাই করিয়া তাহার মূল্য নির্ধারণ করেন। রবীন্দ্রনাথের জগৎ ও জীবন-চেতনা প্রথম হইতেই একটা সার্বভৌম আদর্শ ও নীতির উপর প্রতিষ্ঠিত,—দেশের ও বিদেশের সমাজ, ধর্ম ও রাজনীতিকে তিনি সেই চিরন্তন আদর্শ ও নীতির মাপকাঠিতে চিরদিনই বিচার করিয়াছেন। মানবাত্মার সর্ববন্ধনমুক্তিই তাঁহার আদর্শ—পরিপূর্ণ মানবতার তিনি পূজারী। যেখানেই মানুষকে বন্ধনে আবদ্ধ করা হইয়াছে ধর্মের শুদ্ধ আচার ও মিথ্যা সংস্কার দ্বারা—সমাজের যুক্তিহীন, হৃদয়হীন রীতি-নীতি দ্বারা, রাজনীতির স্বার্থবুদ্ধি, ভয় ও বলপ্রয়োগ দ্বারা, সেখানেই তাঁহার মনোগত আদর্শ ক্ষুধা হইয়াছে। সেই ধর্ম, সেই সামাজিক ব্যবস্থা ও রাজনীতি তিনি অন্তর হইতে গ্রহণ করিতে পারেন নাই। ধর্ম, সমাজ ও রাজনীতির এই সংকীর্ণতা, একদেশদর্শিতা ও কৃদ্ধাবস্থা মানুষের অকল্যাণকর বলিয়া তিনি মনে করিয়াছেন এবং প্রবন্ধে, ভাষণে, সাহিত্য-সৃষ্টিতে নির্ভীকভাবে ইহার প্রতিবাদ করিতে তিনি কুণ্ঠিত হন নাই। তাঁহার স্ববিপুল রচনাবলীর মধ্যে ইহার বহু নিদর্শন ছড়াইয়া আছে।

প্রথম স্বদেশী-আন্দোলনের গোড়াতে তিনি পুরোভাগে ছিলেন। তাঁহার গানে ও বক্তৃতায় তিনি দেশবাসীকে মাতাইয়াছেন, কিন্তু যখন কর্মপন্থা নেতিবাচক ব্যয়কট ও ইংরেজ-বিদ্বেষের মধ্যেই সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িল, তখন তিনি ঐ আন্দোলন হইতে সরিয়া দাঁড়াইলেন। কবির মতে একমাত্র আত্মশক্তির উদ্বোধনের দ্বারা, স্বাবলম্বনের দ্বারা, সর্বাদীপ্ন মনুষ্যত্ব-বিকাশের দ্বারাই স্বাধীনতালাভ সম্ভব,—পরের দ্বারে ভিক্ষা করিয়া, ‘আবেদন-নিবেদনের থালা’ বহন করিয়া, হৃদয়াবেগের তুবড়ি ছুঁড়িয়া বা দ্বেষ-হিংসা প্রচার করিয়া এই স্বাধীনতা আসিবে না। বুদ্ধির দ্বারা, বিচার দ্বারা, সংঘবদ্ধ চেষ্টার দ্বারা, ত্যাগ-তপস্কার দ্বারা সমস্ত অন্ধসংস্কারের বাধাকে দূর করিয়া মনে-প্রাণে স্বাধীনতা উপলব্ধি করিতে হইবে, তবেই রাজনৈতিক স্বাধীনতা আসিবে। বাহির হইতে স্বরাজ আসিলেই সব ঠিক হইয়া যাইবে, ইহা অকর্মণ্য, দুর্বলের কৈফিয়ৎ মাত্র। ইহাই রবীন্দ্রনাথের মত। দ্বিতীয় স্বদেশী-আন্দোলনে অনহযোগ ও চরকা সম্বন্ধে তাঁহার মনোভাব সকলের সুবিদিত। গান্ধীজীকে ব্যক্তিগত-ভাবে যথেষ্ট শ্রদ্ধা করিলেও রবীন্দ্রনাথ অসহযোগ ও চরকার মধ্যে স্বাধীনতার কোনো সূত্র দেখিতে পান নাই। এ বিষয়ে তাঁহার একটিমাত্র মন্তব্য উদ্ধৃত করিলেই স্বাধীনতা বলিতে রবীন্দ্রনাথ কি বোঝেন, তাহা পরিস্ফুট হইবে,—

“আজ আমাদের দেশে চরকালঙ্ঘন পতাকা উড়িয়েছি। এ যে সংকীর্ণ জড়-শক্তির পতাকা, অপরিণত যন্ত্রশক্তির পতাকা, স্বল্পবল গণ্যশক্তির পতাকা—এতে

চিন্তাশক্তির কোনো আস্থান নেই। সমস্ত জাতিকে মুক্তির পথে যে আমন্ত্রণ সে তো কোনো বাহ্য প্রক্রিয়ার অন্ধ পুনরাবৃত্তির আমন্ত্রণ হতে পারে না। তার জন্তে আবশ্যিক পূর্ণ মনুষ্যত্বের উদ্‌বোধন; সে কি এই চরকা-চালনায়? চিন্তাবিহীন মুঢ় বাহ্য অনুষ্ঠানকেই ঐহিক পারত্রিক সিদ্ধিলাভের উপায় গণ্য করেই কি এতকাল জড়ত্বের বেষ্টনে আমরা মনকে কর্মকে আড়ষ্ট করে রাখি নি? আমাদের দেশের সবচেয়ে বড়ো দুর্গতির কারণ কি তাই নয়? আজ কি আকাশে পতাকা উড়িয়ে বলতে হবে, বুদ্ধি চাই নে, বিজ্ঞা চাই নে, শ্রীতি চাই নে, পৌরুষ চাই নে, অন্তর-প্রকৃতির মুক্তি চাই নে, সকলের চেয়ে বড়ো করে একমাত্র করে চাই, চোখ বুঁজে, মনকে বুঁজিয়ে দিয়ে হাত চালানো, বহু সহস্র বৎসর পূর্বে যেমন চালনা হয়েছিল তারই অনুবর্তন করে? স্বরাজ-সাধন-যাত্রায় এই হল রাজপথ? এমন কথা বলে মানুষকে কি অপমান করা হয় না?” (রবীন্দ্রনাথের রাষ্ট্রনৈতিক মত, কালান্তর, পৃ: ৩৫০)

ধর্মে, সমাজে ও রাষ্ট্রে তিনি মানবের সর্বাঙ্গীণ, পরিপূর্ণ মুক্তির কামনা করিয়াছেন। পূর্ণ মনুষ্যত্বের উদ্‌বোধনেই প্রকৃত স্বাধীনতা, যথার্থ মুক্তি। সর্ববন্ধন-মুক্ত মানবাত্মার যেখানে বিহার নাই, সেখানে তিনি কোনো সার্থকতা দেখেন নাই। মানুষের অন্তরতম সত্তার দেশে কালে কোনো পরিমাপ নাই,—সে নিত্য-মুক্ত, স্বাধীন, বৃহৎ, মহৎ ও চিরন্তন। কোনো ধর্ম, সমাজ ও রাষ্ট্র অত্যাঘ বিধিনিষেধের দ্বারা তাহাকে আবদ্ধ করিলে, তাহাকে পীড়ন ও নিষীদন করিলে, তাহার সত্য আদর্শ হইতে ভ্রষ্ট হইয়া অমঙ্গলজনক ও নিন্দনীয় হইবে। মানুষকে অবহেলা, পীড়ন, হনন মানুষের জঘন্ততম অপরাধ। রবীন্দ্রনাথের মতো এত বড়ো মানবতার পূজারী পৃথিবীতে বিরল। তাঁহার এই মানবতাবাদ একটা মূলগত সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত। রবীন্দ্র-সাহিত্যের আলোচনায় এই কথাটি সর্বদা স্মরণীয়। তাঁহার দীর্ঘজীবনে কি স্বদেশে কি বিদেশে যখনই মানুষ পীড়িত হইয়াছে, তাহার পরিপূর্ণ বিকাশের পথ রুদ্ধ হইয়াছে, তাহার মনুষ্যত্ব লান্ধিত ও নিষীদিত হইয়াছে, তখনই তাঁহার উচ্চ কণ্ঠ হইতে প্রতিবাদ বাহির হইয়াছে। দেশের মনুষ্যত্বপীড়ক ধর্মসংস্কার ও সমাজব্যবস্থার, এবং পরিপূর্ণ মনুষ্যত্বের প্রতি রুদ্ধদৃষ্টি রাজনৈতিক আন্দোলনের তিনি সমানভাবে নিন্দা করিয়াছেন;—বিদেশী শাসকের মনুষ্যত্ব-পীড়নের প্রতিবাদে উপাধি পর্বন্ত ত্যাগ করিয়াছেন। প্রথম মহাযুদ্ধের শেষে পাশ্চাত্য দেশের রাষ্ট্র-ব্যবস্থা ও সর্বগ্রাসী জাতীয়তাকে তীব্র ভাষায় নিন্দা করিয়াছেন, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের বর্বরতা ও রক্তপাতকেও তিনি রোগশয্যা হইতেই খিকার দিয়াছেন।

১৯১৪ সালে প্রথম মহাযুদ্ধ আরম্ভ হয়। মহাযুদ্ধের অভিজ্ঞতা কবির জীবনে এই প্রথম। দূর হইতে ইহার সংবাদ পাইয়া তাঁহার কবিচিন্তা খানিকটা আলোড়িত হইল। কবির মন তখন ‘বলাকা-ফাল্গুনী’র যুগে। ধ্বংস-মৃত্যুর মধ্য দিয়াই নবজীবনের বিকাশ হয়, এইটিই তখন তাঁহার মনের প্রধান ভাব-গ্রন্থি। তাঁহার বিশ্বাস হইল, যুদ্ধের এই ধ্বংস-মৃত্যুর মধ্য দিয়াই পৃথিবীতে এক নূতন যুগের সৃষ্টি হইবে। ‘জন্মনের কলরোল’ ও ‘লক্ষ বক্ষ হইতে মুক্ত রক্তের কল্লোল’-এর মধ্য দিয়াই দেখা দিবে ‘নূতন উষার স্বর্ণদ্বার’। ‘মৃত্যুর অন্তরে পশি অমৃত’ খুঁজিয়া পাওয়া যাইবে এবং ‘রাত্রির তপস্যা’ ‘দিন আনিবে’—ইহাই ছিল তাঁহার অন্তরের আশা। এই যুদ্ধপর্বের শেষ না হইতেই কবি জাপান ও আমেরিকা যাত্রা করিলেন। যুদ্ধের তখন মধ্যাবস্থা। যুদ্ধের মূলকারণ যে এক জাতীয়তাবোধ ও লুক্কায়িত আত্মপ্রসার-নীতি, তাহা তাঁহার চিন্তাশীল মনে এইবার প্রতিভাত হইল। আমেরিকায় তিনি পাশ্চাত্য গ্রাম্যশ্রমজীবনের স্বরূপ ও ভারতের জাতীয়তাবোধের সঙ্গে তাহার প্রভেদ সন্নিবেশিত করিয়া দিলেন। আমেরিকা তখনও যুদ্ধে নামে নাই। তারপর যুদ্ধ শেষ হইল। যুদ্ধশেষের কিছুদিন পরে কবি আবার ইউরোপ ও আমেরিকা-ভ্রমণে বাহির হইলেন। এক বৎসরেরও অধিক সময় তিনি ইউরোপের নানাদেশে ও আমেরিকায় কাটাইলেন। যুদ্ধের মধ্যবর্তী ও পরবর্তী সময়ে ইউরোপ ও আমেরিকার রাষ্ট্রনীতি, স্বাধীনতাবোধ, সভ্যতার রূপ, ঐশ্বর্যের সংগ্রহ-নীতি প্রভৃতির বৈশিষ্ট্য তাঁহার অন্তর্দৃষ্টির সম্মুখে উদ্ঘাটিত হইল। তিনি দেখিলেন, পাশ্চাত্যের রাষ্ট্রনীতির অর্থ—নানা উপায়ে পররাজ্য-গ্রাস, ছল-বলে-কৌশলে বিজিত রাজ্যকে দমনে রাখা; জাতীয়তার অর্থ—নৈর্ব্যক্তিক সংঘর্ষজিত সম্প্রসারণনীতি, সন্দেহ, বিরোধ ও বিজয়; সভ্যতার অর্থ—উচ্চতর আদর্শহীন ও নীতিহীন, অন্তরাত্মার আকাজক্ষিত সৌন্দর্য-সরলতা-অবকাশ-বিজিত, বিজ্ঞানপুষ্টি যান্ত্রিকতা এবং হৃদয়হীন, অপরিমেয় সঞ্চয়লিপ্সা। ইহার মধ্যে মানুষের ব্যক্তিস্ব-বিকাশের অবসর নাই, অন্তরাত্মার মুক্তির লীলা নাই। যে-সভ্যতা ও শাসন মানুষেরই কল্যাণের জন্ত, সেই মানুষ ইহার মধ্য হইতে নির্বাসিত, ইহাতে তাহাকে চাপিয়া মারিবারই বিচিত্র আয়োজন। কবির আশা ব্যর্থ হইল, যুদ্ধোত্তর জগৎ নূতন উষার স্বর্ণদ্বার খুলিল না, মৃত্যুসিকুমহনে মানুষের ভাগ্যে অমৃত উঠিল না।

‘মুক্তধারা’ ও পরবর্তী নাটক ‘রক্তকরবী’তে এই যুদ্ধোত্তর ইউরোপ ও আমেরিকাই রবীন্দ্রনাথের মানস-পটভূমি। ইহাদের পররাজ্যলোলুপ রাষ্ট্রনীতি, সংকীর্ণ জাতীয়তা ও যান্ত্রিক সভ্যতা সন্নিবেশিত তাঁহার ভাব, চিন্তা ও অনুভূতি এবং বিদেশী পাশ্চাত্যশক্তির শাসন ও শোষণযন্ত্রে স্বদেশবাসীর শোচনীয় অবস্থার জ্ঞান

এবং তাঁহার বিশিষ্ট মানবতাবাদ একত্র মিলিয়া তাঁহার কবি-চিন্তে যে আলোড়ন সৃষ্টি করিয়াছে, তাহারই শিল্পরূপ প্রকটিত হইয়াছে এই দুই নাটকে।

‘মুক্তধারা’র আখ্যানভাগটি এইরূপ :—উত্তরকূটের রাজা রণজিৎ বিজিত অথচ বিদ্রোহী শিবতরাই জনপদের প্রজাদের আয়ত্তে আনিতে না পারিয়া সেই রাজ্যের জলসরবরাহের পথ বন্ধ করিয়া দিয়াছেন। মুক্তধারা ঝরনা এতকাল তাহাদের পিপাসিত কণ্ঠ ও চাষের ক্ষেত সরস করিয়া রাখিয়াছিল, কিন্তু আজ যন্ত্ররাজ বিভূতি বহুবৎসরের চেষ্টায় এক বিরাটকায় লোহযন্ত্রের বাঁধ নির্মাণ করিয়া সেই মুক্তধারাকে বাঁধিয়া ফেলিয়াছে। শিবতরাই-এর পিপাসা ও চাষের জল চিরতরে রুদ্ধ হইয়াছে।

কিছুদিন পূর্ব হইতেই শিবতরাই-এর প্রজারা ধনঞ্জয় বৈরাগীর নেতৃত্বে বিদ্রোহী হইয়া দু’বছর খাজনা বন্ধ করিয়াছে। দেশে দুর্ভিক্ষ হওয়ায় তাহারা কোনোরূপে ক্ষুধার অন্ন জুটাইয়াছে, কিন্তু উদ্ধৃত কিছু না থাকায় খাজনা দিতে পারিতেছে না। মন্ত্রীর পরামর্শে রাজা যুবরাজ অভিজিৎকে শিবতরাই-এর শাসনভার দিয়াছিলেন তাহাদের বশে আনিবার জন্ত। কিন্তু অভিজিৎ ভিন্ন প্রকৃতির লোক; সে চিরদিনের মত শিবতরাই-এর বাসিন্দাদের উত্তরকূটের অন্নজীবী হইয়া থাকিবার দুর্গতি হইতে মুক্ত করিবার জন্ত বহুকালের রুদ্ধ নদিসংকটের পথ কাটিয়া দিয়াছে, যাহাতে শিবতরাই-এর পশম বিদেশের হাটে বিক্রীত হইয়া অর্থসম্ভার সমাধান করিতে পারে। ইহাতে শিবতরাইবাসীরা যুবরাজকে দেবতার মতো ভক্তি করিতে লাগিল বটে, কিন্তু যুবরাজের এইপ্রকার কার্যে উত্তরকূটের স্বার্থান্ধ প্রজারা ক্ষেপিয়া উঠিল। যুবরাজের বিরুদ্ধে ভীষণ আন্দোলন আরম্ভ করিল তাহারা। রাজা বাধ্য হইয়া তাহাকে সরাইয়া আনিলেন এবং রাজার শালককে সেখানে শাসনকর্তা করিলেন। তাহাতে শিবতরাই-এর প্রজাদের উপর ভীষণ অত্যাচার চলিতে লাগিল। এদিকে তাহারাও ধনঞ্জয়ের নেতৃত্বে খাজনা না দিবার জন্ত বন্ধপরিকর হইল। এই বিদ্রোহী প্রজাদের জল বন্ধ করিয়া দিয়া তাহাদের পূর্ণমাত্রায় বশতা স্বীকার করাইবার উদ্দেশ্যেই এতদিনের চেষ্টা ও পরিশ্রমের পর মুক্তধারার বাঁধ তৈয়ারী করা হইয়াছে।

এই বাঁধ বাঁধিবার যন্ত্রনির্মাণে বহু চেষ্টা, অর্থব্যয় ও প্রাণব্যয় করা হইয়াছে। এই বিরাট যন্ত্রের পাদপীঠে বহু যুবকের তাজা প্রাণ বলি দেওয়া হইয়াছে। ‘পুত্র-হারা অম্বা’ কাঁদিয়া ফিরিতেছে, ‘নাতি-হারা বটুক’ সকলকে ঐ পথে যাইতে নিষেধ করিতেছে। এতদিনের শ্রম, প্রাণ ও অর্থের বিনিময়ে আজ বিরাট দৈত্যের মতো যন্ত্র আকাশে মাথা উঁচু করিয়া সগর্বে দাঁড়াইয়াছে।

এই যন্ত্র-নির্মাণের সাফল্যে আজ উত্তরকূটবাসীরা আনন্দে অধীর। ভৈরব-মন্দিরে তাহারা পূজা দিতে চলিয়াছে, সেইসঙ্গে তাহারা যন্ত্ররাজ বিভূতিরও বিরাট সংবর্ধনার আয়োজন করিয়াছে। পথ দিয়া দলে দলে তাহারা ভৈরব-মন্দিরের দিকে চলিয়াছে।

যুবরাজ অভিজিৎকে মুক্তধারার নিকটে ঝরনাতলায় কুড়াইয়া পাওয়া গিয়াছিল। সে রাজার নিজের পুত্র নয়, তবুও রাজা তাহাকে ছেলেবেলা হইতে পুত্রের মত পালন করিতেছেন এবং তাহাকেই সিংহাসনের ভাবী উত্তরাধিকারী করিয়া যুবরাজপদে অভিষিক্ত করিয়াছেন। সে সংকীর্ণ জাতীয়তায় উদ্বেগ, দেশ-কাল-জাতির গণ্ডীর বাহিরে,—বিশ্ব-মানবের সর্বপ্রকার বন্ধনমুক্তিই তাহার ব্রত। শিবতরাই ও উত্তরকূট তাহার নিকট দুইই সমান। মুক্তধারার বাঁধ দেওয়াতে সে গভীর মর্যাহত হইয়াছে; শিবতরাইবাসীকে দেবতা-প্রদত্ত পিপাসার জল হইতে যেন বঞ্চিত না করা হয়, এই অহরোধ করিয়া বিভূতির নিকট সে দূত পাঠাইয়াছে, কিন্তু যন্ত্রগর্বোন্মত্ত বিভূতি তাহার অহরোধ প্রত্যাখ্যান করিয়াছে।

এদিকে অভিজিৎকে শিবতরাই-এর পক্ষাবলম্বী মনে করিয়া উত্তরকূটের প্রজারা তাহার উপর ক্লেপিয়া উঠিয়াছে। রাজা বাধ্য হইয়া তাহাকে বন্দী করিয়াছেন। ইতিমধ্যে বন্দিশালায় আগুন লাগিয়া গেল। মোহনগড়ের রাজা খুড়ো মহারাজ যুবরাজকে উদ্ধার করিয়া নিজের রাজধানীতে লইয়া যাইতে চাহিলেন, কিন্তু অভিজিৎ যাইতে সম্মত হইল না।

অভিজিৎ বন্দিশালায় নাই দেখিয়া উত্তরকূটবাসীরা তাহাকে চারিদিকে খুঁজিতেছে; আবার যুবরাজ বন্দী হইয়াছে শুনিয়া হাজার হাজার শিবতরাই-বাসী তাহাকে মুক্ত করিবার জন্ত ছুটিয়া আসিতেছে। অমাবস্তার অন্ধকার রাত্রি—পথে অবিশ্রাম লোকের আনাগোনা। এমন সময় মুক্তধারার জলশ্রোতের শব্দ শোনা গেল—যেন ‘অন্ধকারের বুকের ভিতর থিল্ থিল্ করে হেসে উঠল’। সকলেই বুঝিল, মুক্তধারার বাঁধ ভাঙিয়াছে—মুক্তধারা ছুটিয়াছে।

এমন সময় কুমার সঞ্জয় সংবাদ আনিল—‘অভিজিৎ মুক্তধারার বাঁধ ভেঙেছেন। মুক্তধারার শ্রোতে তাঁকে নিয়ে গেল, আমরা তাঁকে পেলে না। ঐ বাঁধের একটি ক্রটির সন্ধান কি করে তিনি জেনেছিলেন। সেইখানেই যন্ত্ররাজকে তিনি আঘাত করলেন, যন্ত্রাসুর তাঁকে সে আঘাত ফিরিয়ে দিল। তখন মুক্তধারা তাঁর সেই আহত দেহকে মায়েঁর মত কোলে তুলে নিয়ে চলে গেল।’ এইখানেই নাটকের শেষ।

এখানে উল্লেখযোগ্য যে, কবি-রচিত ‘প্রায়শ্চিত্ত’ ও ‘পরিত্রাণ’ নাটকের সহিত

‘মুক্তধারা’র একটা ক্ষীণ সাদৃশ্য আছে। ধনঞ্জয় বৈরাগী তিন নাটকেই বর্তমান। অভিজিৎ ও উদয়াদিত্যের এবং বিশ্বজিৎ ও বসন্তরায়ের মধ্যেও কিছু কিছু সাদৃশ্য আছে। কিন্তু ‘মুক্তধারা’ প্রকৃত পক্ষে ভিন্নশ্রেণীর নাটক, উহাদের এক পর্যায়ভুক্ত নয়।

এখন এই আখ্যানভাগের মধ্যে ভাববস্তু কি ভাবে রসরূপে রূপায়িত করা হইয়াছে দেখা যাক।

মুক্তধারা কি? মানব-জীবনের অব্যাহত, স্বচ্ছন্দ, অবিরাম গতিই মুক্তধারা। গতির স্রোতে মানুষ ক্রমাগত ভাসিয়া চলিয়াছে, জন্ম-জন্মান্তরের নানা অবস্থার মধ্য দিয়া সে ক্রমাগত অগ্রসর হইতেছে। এই গতিই জীবনের স্বরূপ, এই গতির মধ্যেই জীবনের সার্থকতা। এই গতির স্রোত রুদ্ধ হইলেই মানুষের অন্তরাত্মা গীড়িত হইয়া ওঠে, নানা জালজঙ্গল ও ক্লেদপঙ্কে তাহার সাবলীল প্রাণের লীলা ব্যাহত হয়, মানুষ তাহার নিত্যমুক্ত স্বাভাবিক সত্তাকে উপলব্ধি করিতে পারে না। এই রুদ্ধ অবস্থা জীবনের বিকৃত ও অসত্য রূপ, সর্ববন্ধনমুক্ত গতিই তাহার জীবনের স্বরূপ, মুক্তধারাই তাহার জীবনের প্রতীক।

এই নাটকে একটিমাত্রই দৃশ্য,—সেটি হইতেছে পথ। এই পথ ভৈরব-মন্দিরে যাইবার পথ। এই পথের পার্শ্বে রাজা রণজিতের শিবির স্থাপিত হইয়াছে। রাজা পদব্রজে ভৈরব-মন্দিরে আরতি দেখিতে যাইবেন, পথে শিবিরে বিশ্রাম করিতেছেন। উত্তরকূটের সমস্ত লোক ভৈরব-মন্দির-প্রাঙ্গণে উৎসব করিতে চলিয়াছে, শিবতরাই-এর লোকও চলিয়াছে। নাটকের সমস্ত ঘটনা এই পথের উপরেই ঘটিয়াছে। এই পথের মধ্যে গভীর তাৎপর্যমূলক সংকেত আছে। নাটকের ভাববস্তুর মেরুদণ্ডটিই এই পথের সংকেত। কবি প্রথমে এই নাটকের নাম দিয়াছিলেন ‘পথ’।—

“আমি সমস্ত সপ্তাহ ধরে একটা নাটক লিখছিলুম, শেষ হয়ে গেছে তাই আজ আমার ছুটি। এ নাটকটা ‘প্রায়শ্চিত্ত’ নয়, এর নাম ‘পথ’। এতে কেবল ‘প্রায়শ্চিত্ত’ নাটকের ধনঞ্জয় বৈরাগী আছে, আর কেউ নেই, সে গল্পের কিছু এতে নেই...”

(ভানুসিংহের প্রজাবলী ৪ঠা মাঘ, ১৩২৮)

এই পথ জীবনের নিরন্তর অগ্রসর হওয়া—অবিরাম চলার প্রতীক। পথের উপরেই জীবনের বিচিত্র ঘটনা ঘটিতেছে, বিচিত্র অভিজ্ঞতার সৃষ্টি হইতেছে, তাহারই মধ্য দিয়া মানুষ অগ্রসর হইতেছে। মানুষ এই পথ ধরিয়াই জীবন হইতে জীবনান্তরে চলিতেছে, সে অনন্ত পথের পথিক, সে কোনো স্থানেই আবদ্ধ হয় না, কোথাও তাহার স্থায়ী ঘর নাই, জীবনের সমস্ত ঘটনাই পথের উপর ঘটে, জীবনের

সমস্ত সঞ্চয়ও এই পথে, আবার তাহার ক্ষয়ও এই পথেরি উপর, যদি কিছু পাইবার বস্তু থাকে, তাহাও এই পথেই পাওয়া যায়। কোন্ অনাদি কাল হইতে মানুষ এই পথে বাহির হইয়াছে, কবে এই পথ-চলার শেষ হইবে, তাহা কেহ জানে না। পথই সীমাহীনতার ইঙ্গিত দেয়, জীবনের অনন্তত্ব ও অসীমত্বের সংকেত দেয়। রবীন্দ্র-কাব্য ও নাটকে পথের গুরুত্ব অনেকখানি, কবির ভাবজীবনের সহিত ইহা বিশেষভাবে জড়িত। কবি তো নিজেই ‘পথ-পাগল পথিক’; ‘সপ্তঋষির গগনসীমা হতে’ ‘মজ্জা’ গুনিয়া, ‘বচনহারা, অচেনা অভূত’-এর দূতের বার্তা পাইয়া নিশীথে তিনি পথে বাহির হইতে আকুল; ‘আঁকাবাঁকা রাজা মাটির লেখা ঘর-ছাড়া ওই নানাদেশের পথের নেশা’ তাঁহার লাগিয়াছিল, তিনি ‘নিত্য কেবল এগিয়ে চলার স্মৃতি, বাহির হওয়ার অনন্ত কৌতুকে’ ‘অজানা কোন্ নিরুদ্ধেশের তরে’ কতোবার বাহির হইয়াছেন ‘পথের পুরে’।

এই চির-পথিক মানুষের স্বরূপ কবির উপলব্ধিতে বহুবার প্রকাশ পাইয়াছে। ‘আমি পথিক, পথ আমারি সাথী’,—

বাহির হ’লেম কবে সে নাই মনে।

যাত্রা আমার চলার পাকে

এই পথেরই বাকে বাকে

নূতন হলো প্রতি ক্ষণে ক্ষণে।

যত আশা পথের আশা

পথে যেতেই ভালোবাসা

পথে চলার নিত্যরসে

দিনে দিনে জীবন ওঠে মাতি ॥

(গীতালি)

এই পথটি যে ভৈরব-মন্দিরের দিকে গিয়াছে, ইহার মধ্যেও একটি তাৎপর্য আছে। সেই পথিক-বন্ধু লীলাময় দেবতা পথের শেষে পথিকের জন্ত অপেক্ষা করিয়া আছেন। সমস্ত পথিক তাঁহারই দিকে চলিয়াছে। তিনিও তো পথিক, মানুষের ‘পথের সাথী’, তিনিও পথে নামিয়া মানুষ-পথিকের সঙ্গে খেলায় মাতিয়া ক্রমাগত তাঁহার দিকে টানিয়া লইতেছেন—জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া এই লীলাচ্ছলে ক্রমাগত তাহাকে আকর্ষণ করিতেছেন। তাই কবির কথা,—

পাশ্চ তুমি, পাশ্চ জনের সখা হে,

পথে চলাই সেই তো তোমার পাওয়া।

যাত্রা-পথের আনন্দগান যে গাহে

তারি কণ্ঠে তোমারি গান পাওয়া।...

ছয়ার খুলে সমুখ পানে যে চাহে

তা'র চাওয়া যে তোমার পানে চাওয়া।

বিপদ বাধা কিছুই ডরে না সে,

যর না পড়ে কোনো লাভের আশে,

যাবার লাগি মন তারি উদাসে—

যাওয়া সে যে তোমার পানে যাওয়া। (গীতালি)

মুক্তধারাকে রুদ্ধ করিয়াছে কে ? রাজা। কিসের দ্বারা ? এক বিরাটকায় লৌহ-যন্ত্রের দ্বারা। রাজার আদেশে রাজ-ইঞ্জিনীয়ার বিভূতি বিদ্রোহী প্রজাদের দমন করিবার জন্ত এটি নির্মাণ করিয়াছে—মাল্লখের সচল জীবনধারায় বাধা সৃষ্টি করিয়াছে রাজশাসন যন্ত্রশক্তির সহায়তায়। পাশ্চাত্যের উগ্র, সংকীর্ণ জাতীয়তা ও রাষ্ট্রনীতির ইহাই স্বরূপ। পাশ্চাত্য জাতীয়তা ও রাষ্ট্রনীতির ভিত্তি বিপুল শক্তির উপর প্রতিষ্ঠিত, সে-শক্তি বুদ্ধির শক্তি, বিজ্ঞানের শক্তি। এই যন্ত্রশক্তির বলে বলীয়ান হইয়াই তাহারা বিজিত জাতিকে দমন করিতেছে, শাস্তি ও শৃঙ্খলা স্থাপন করিতেছে, অস্ত্রের সহিত যুদ্ধ করিতেছে, জয় করিতেছে। যন্ত্রই পাশ্চাত্য জাতি-সমূহের মূলশক্তি বলিয়া তাহাদের শাসনব্যবস্থা, রাষ্ট্রনীতি, সভ্যতা যন্ত্রের আকারে পর্দবসিত হইয়াছে, যান্ত্রিক রূপ ধারণ করিয়াছে। প্রাচ্যের বিজিত জাতিকেও তাহারা এই যান্ত্রিক রাষ্ট্রনীতি ও সভ্যতার দ্বারা শাসন করিতেছে। এই বিরাট যন্ত্রের পেষণে মাল্লখ দলিত, মথিত,—যন্ত্রের চাপে তাহার মল্লখকে কণ্টরোধ করিয়া হত্যা করা হইতেছে। উচ্চতর আদর্শ, মহত্তর নীতি ও প্রকৃত মানবতাবোধ ইহাদের নাই,—আছে কেবল উগ্র, সংকীর্ণ জাতীয়তাবোধ, যোদ্ধাভাব দেহ-মন, যন্ত্রশক্তির দর্প ও অহংকার, যন্ত্রগর্বোদ্ধত শাসন ও ত্রায়-বিগর্হিত রাষ্ট্রনীতি। উত্তর-কূটের রাজ্যশাসনে পাশ্চাত্য জাতির এই অন্ধ জাতীয়তা ও যন্ত্রগর্বোদ্ধত শাসন এবং ত্রায় ও সত্যবিচ্যুত রাষ্ট্রনীতির রূপটি ফুটিয়া উঠিয়াছে। যন্ত্র ইহাদেরই প্রতীক।

এই উগ্র জাতীয়তাবোধকে জন্মদান ও ধারণ করে ইহাদেরি শিক্ষা। শৈশব হইতেই শিশুদের মনে এই ভাবটি সঞ্চারিত করা হয় যে, তাহারা আকারে ও মানসিকতায় জাতি হিসাবে সকলের বড়ো, তাহাদের ঐতিহ্য প্রভুজাতির ঐতিহ্য, সকলের উপর শাসন বিস্তার করিতেই তাহাদের জন্ম। উত্তরকূটের বালকদের শিক্ষার মধ্যেও এই সংকেতটি নিহিত।

গুরু

যাতে উত্তরকূটের গৌরবে এরা শিশুকাল হতেই গৌরব বোধ করতে শেখে
তার কোন উপলক্ষ্যই বাদ দিতে চাই নে।

শিক্ষাবিধিকে নিয়ে স্বাভাৱ্যের ডিমে তা দেবার ইনকুবেটোর যত্ন সে বানিয়েছিল। তার থেকে যে বাচ্ছা জন্মেছিল দেখা গেছে অল্পদেশী বাচ্ছার চেয়ে তার দাম অনেক বেশি। কিন্তু তার প্রতিপক্ষ পক্ষীদের ডিমেতেও তা দিয়েছিল সে দিক্কার শিক্ষাবিধি। আর, আজ ওদের অধিকাংশ খবরের কাগজের প্রধান কাজটা কী? জাতীয় আত্মস্তরিতার কুশল কামনা করে প্রতিদিন অসত্যপীরের সন্নিধান।” (শিক্ষার মিলন, কালান্তর, পৃঃ ১৮৫)

দেহ ও মনে উত্তরকূটবাসীরা কর্মঠ ও বোদ্ধজাতির মতো গঠিত,—

শিবতরাইবাসী

১

দেখছি, ভাই, কি চেহারা ঐ উত্তরকূটের মানুষগুলোর? যেন একতাল মাংস নিয়ে বিধাতা গড়তে শুরু করেছিলেন, শেষ করে উঠতে ফুরসৎ পান নি।

২

আর দেখেছি ওদের মালকোঁচা মেয়ে কাপড় পরার ধরনটা?

৩

যেন নিজেকে বস্তায় বেঁধেছে, একটুখানি পাছে লোকসান হয়।

১

ওরা মজুরি করবার জগ্ৰেই জন্ম নিয়েছে, কেবল সাত ঘাটের জল পেরিয়ে সাত হাটেই ঘুরে বেড়ায়।

২

...ওদের বিচ্ছেদে যেখানে লাগে উইপোকার মতো সেখানে কেটে টুকরো টুকরো করে।

৩

আর গড়ে তোলে মাটির ঢিবি।

২

ওদের অন্তর দিয়ে মারে প্রাণটাকে, আর শাস্তর দিয়ে মারে মনটাকে।

বিজিত জাতির আকৃতি ও স্বভাবকেও তাহারা ঘৃণা ও বিজ্রপ করে,—

উত্তরকূটবাসী ১

ও ভাই, ঐ যে দেখি শিবতরাইয়ের মানুষ।

উ ২

কি করে বুঝলি?

উ ১

কান-ঢাকা টুপি দেখছিস্ নে? কি রকম অদ্ভুত দেখতে? যেন উপর থেকে থাবড়া মেরে হঠাৎ কে ওদের বাড় বন্ধ করে দিয়েছে।

উ ২

আচ্ছা, এত দেশ থাকতে ওরা কান-ঢাকা টুপি পরে কেন? ওরা কি ভাবে কানটা বিধাতার মতিভ্রম?

উ ১

কানের উপর বাঁধ বেঁধেছে বুদ্ধি পাছে বেরিয়ে যায়! (সকলের হাস্য)

উ ৩

তাই? না, ভুলক্রমে বুদ্ধি পাছে ভিতরে ঢুকে পড়ে। (হাস্য)

উ ১

পাছে উত্তরকূটের কানমলার ভূত ওদের কানদুটোকে পেয়ে বসে। (হাস্য)
ওরে শিবতরাইয়ের অজবুগের দল, সাড়া নেই, শব্দ নেই, হয়েছে কি রে?

ধর্মকে ইহারা নিজেদের স্বার্থসিদ্ধির অনুকূলে ব্যবহার করিতে চায়; ভগবানকে মনে করে, তিনি কেবল তাহাদেরই দেবতা ও তাহাদের ছুষ্ঠবুদ্ধির সহায়ক, এবং ছুষ্ঠবুদ্ধির সাফল্যের জন্ত ভগবানকে সন্তুষ্ট করিতে চায়, তাঁহার দয়া প্রার্থনা করে,—

বিশ্বজিৎ

কি নিয়ে মহোৎসব? বিশ্বের সকল তৃষিতের জন্ত দেবদেবের কমণ্ডলু যে জলধারা ঢেলে দিচ্ছেন সেই যুক্ত জলকে তোমরা বন্ধ করলে কেন?

রণজিৎ

শত্রুদমনের জন্ত।

বিশ্বজিৎ

মহাদেবকে শত্রু করতে ভয় নেই?

রণজিৎ

যিনি উত্তরকূটের পুরদেবতা, আমাদের জয়ে তাঁরই জয়। সেইজন্তেই আমাদের পক্ষ নিয়ে তিনি তাঁর নিজের দান ফিরিয়ে নিয়েছেন। তৃষ্ণার শূলে শিব-তরাইকে বিদ্ধ করে তাকে তিনি উত্তরকূটের সিংহাসনের তলায় ফেলে দিয়ে যাবেন।

বিশ্বজিৎ

তবে তোমাদের পূজা পূজাই নয়, বেতন।

ইহাই সমস্ত সাম্রাজ্যবাদী শক্তির অন্তরের রূপ। ইহারা বাহিরে ধর্মবিশ্বাসের একটা কৃত্রিম ছদ্মবেশ পরিয়া অধর্মের ব্যবসা চালায়। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধেও কবি ইহাদের ব্যঙ্গ করিয়াছেন,—

ঐ দলে দলে ধার্মিক ভীড়

কারা চলে গির্জায়

চাটুবাণী দিয়ে ভুলাইতে দেবতায়...

সুপাকার লোভ বন্ধে করিয়া জমা

কেবল শাস্ত্রমন্ত্র পড়িয়া লবে বিধাতার ক্ষমা। (নবজাতক)

হংকৃত যুদ্ধের বাজ

সংগ্রহ করিবার শমনের খাজ

সাজিয়াছে ওরা সবে উৎকর্ষ-দর্শন

দস্তে দস্তে ওরা করিতেছে ঘর্ষণ,

হিংসার উন্মাদ দারুণ অধীর

সিদ্ধির বর চায় করুণানিধির

ওরা তাই স্পর্ধায় চলে

বুদ্ধের মন্দির তলে।

তুরী ভেরী বেজে ওঠে রোবে গরোগরো

ধরাতল কেঁপে ওঠে ত্রাসে ধরোধরো। (নবজাতক)

বুদ্ধির অহংকার ও বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের দর্পে তাহারা ভগবানের সমকক্ষ হইবার স্পর্ধা করে। তাহাদের মতে এই যজ্ঞ-সাধনার সফলতার কাছে মানুষের প্রাণ তুচ্ছ, মহুগ্ধ নগণ্য, মানুষ ইট-কাঠ-পাথরের মতো ব্যবহারের বস্তু। যজ্ঞশক্তিই তাহাদের একমাত্র আকাজক্ষা ও গৌরবের বস্তু—

দূত

যন্ত্ররাজ-বিভূতি, যুবরাজ আমাকে পাঠিয়ে দিলেন।

বিভূতি

কি তাঁর আদেশ?

দূত

এতকাল ধরে তুমি আমাদের মুক্তধারার বরনাকে বাঁধ দিয়ে বাঁধতে লেগেছ। বারবার ভেঙে গেল, কত লোক ধুলোবালি চাপা পড়ল, কত লোক বন্ধ্যায় ভেসে গেল। আজ শেষে—

বিভূতি

তাদের প্রাণ দেওয়া ব্যর্থ হয় নি। আমার বাঁধ সম্পূর্ণ হয়েছে।

দূত

শিবতরাইয়ের প্রজারা এখনো এ খবর জানে না। তারা বিশ্বাস করতেই পারে না যে, দেবতা তাদের যে জল দিয়েছেন কোনো মানুষ তা বন্ধ করতে পারে।

বিভূতি

দেবতা তাদের কেবল জলই দিয়েছেন, আমাকে দিয়েছেন জলকে বাঁধবার শক্তি।

দূত

তারা নিশ্চিত আছে, জানে না আর সপ্তাহ পরেই তাদের চাষের ক্ষেত—

বিভূতি

চাষের ক্ষেতের কথা কি বলছ?

দূত

সেই ক্ষেত শুকিয়ে মারাই কি তোমার বাঁধ বাঁধার উদ্দেশ্য ছিল না?

বিভূতি

বালি-পাথর-জলের ষড়যন্ত্র ভেদ করে মানুষের বুদ্ধি হবে জয়ী এই ছিল উদ্দেশ্য। কোন্ চাষীর কোন্ ভুট্টার ক্ষেত মারা যাবে সে কথা ভাববার সময় ছিল না।

দূত

যুবরাজ জিজ্ঞাসা করছেন এখনো কি ভাববার সময় হয় নি?

বিভূতি

না, আমি যন্ত্রশক্তির মহিমার কথা ভাবছি।

দূত

ক্ষুধিতের কান্না তোমার সে ভাবনা ভাঙাতে পারবে না?

বিভূতি

না। জলের বেগে আমার বাঁধ ভাঙে না, কান্নার জোরে আমার যন্ত্র টলে না।

দূত

অভিশাপের ভয় নেই তোমার?

বিভূতি

অভিশাপ! দেখ, উত্তরকূটে যখন মজুর পাওয়া যাচ্ছিল না, তখন রাজার আদেশে চণ্ডপত্তনের প্রত্যেক ঘর থেকে আঠারো বছরের উপর বয়সের

আত্মঘাতী উন্মাদনার কারণও বোধ হয় কবি ঐ-রহস্তের মধ্যে নির্দেশ করিয়াছেন। মোটকথা, তত্ত্বের দিক দিয়া মানবাত্মার স্বরূপ-নির্দেশের উপরই কবি বেশি জোর দিয়াছেন। কোনো বন্ধন মানবাত্মাকে আবদ্ধ করিতে পারে না, মৃত্যুর মধ্য দিয়াই জীবনের মুক্ত-স্বরূপকে ফিরিয়া পাওয়া যায়—বোধ হয় ইহাই কবির ইচ্ছিত। সে নিজের মুক্তি এবং সমগ্র বন্ধ-মানবের মুক্তি কামনা করে।

মানুষকে সর্ববন্ধন হইতে মুক্ত করাই অভিজিতির চিরকালের সাধনা। সে নিজে কোনো অবস্থায় আবদ্ধ থাকিবে না, অত্মকেও থাকিতে দিবে না।

বিখজিৎ

...নেদিন আমাদের প্রাসাদে ওর দেয়ালির নিমন্ত্ৰণ ছিল। গোধূলির সময় দেখি অলিন্দে ও একলা দাঁড়িয়ে গৌরীশিখরের দিকে তাকিয়ে আছে। জিজ্ঞাসা করলুম, “কি দেখছ, ভাই?” সে বললে, “যে সব পথ এখনো কাটা হয় নি ঐ দুর্গম পাহাড়ের উপর দিয়ে সেই ভাবীকালের পথ দেখতে পাচ্ছি—দূরকে নিকট করবার পথ।” শুনে তখনি মনে হল, মুক্তধারার উৎসের কাছে কোন ঘরছাড়া মা ওকে জন্ম দিয়ে গেছে, ওকে ধরে রাখবে কে? আর থাকতে পারলুম না, ওকে বললুম, “ভাই, তোমার জন্মক্ষেণে গিরিরাজ তোমাকে পথে অভ্যর্থনা করেছেন,—ঘরের শঙ্খ তোমাকে ঘরে ডাকে নি।”

নন্দিসংকটের যে-পথ সে খুলিয়া দিয়াছে, তাহা অবরুদ্ধ জীবন-পথের প্রতীক। যে-অগ্নে মানুষের ত্রাণ্য অধিকার, শাসন-যন্ত্রের চাপে তাহা বন্ধ হইয়াছিল, জীবনের স্বাভাবিক প্রকাশ বাধাগ্রস্ত হইয়াছিল, তাই অভিজিৎ সেই ‘অন্ন-চলাচলের পথ খুলিয়া’ দিয়াছে,—‘চিরদিন শিবতরাইয়ের অন্নজীবী হয়ে থাকবার দুর্গতি থেকে মুক্তি’ দিয়াছে। শুধু এইখানেই তাহার কাজ শেষ নয়, অনাগত ভবিষ্যতে মানুষ যত বন্ধনে বাঁধা পড়িবে, সমস্ত বন্ধনই সে কাটিবে, জন্ম-জন্মান্তরের মধ্য দিয়া এই তাহার ব্রত। এইভাবে যে-অসীম ও অনন্ত এই পথের শেষে রহিয়াছেন, তাহার নিকটতর হইবে সে। তাই ‘উত্তরকূটের সিংহাসনের মধ্যে তাকে আটকে রাখা যাবে’ না।

মুক্তধারার বাঁধই যান্ত্রিকতার চরম রূপ। যন্ত্রের প্রবল শক্তি সেখানে কেন্দ্রীভূত। এই বাঁধ ভাঙা সহজসাধ্য নয়, তাই অভিজিৎ প্রাণের বিনিময়েও তাহা ভাঙিতে প্রস্তুত। ঐ বাঁধ না ভাঙিলে জীবন অর্থহীন—পৃথিবীতে মনুষ্যত্বের সত্যকার উপলব্ধি অসম্ভব। এই পরম সত্যলাভের কাছে রাজসিংহাসন তুচ্ছ। বরং রাজসিংহাসনই সত্যলাভে তাহাকে বাধা দিতেছে।—

সঞ্জয়

বুঝতে পারছিনে, যুবরাজ, রাজবাড়ি ছেড়ে কেন বেরিয়ে যাচ্ছ।

অভিজিৎ

...আমার জীবনের স্রোত রাজবাড়ীর পাথর ভিড়িয়ে চলে যাবে এই কথাটা কানে নিয়েই পৃথিবীতে এসেছি।

সঞ্জয়

কিছুদিন থেকেই তোমাকে উতলা দেখছি। আমাদের সঙ্গে তুমি যে বাঁধনে বাঁধা সেটা তোমার মনের মধ্যে আলগা হয়ে আসছিল। আজ কি সেটা ছিঁড়ল।

অভিজিৎ

ঐ দেখ সঞ্জয়, গৌরীশিখরের উপর সূর্যাস্তের মূর্তি। কোন্ আঙনের পাখী মেঘের ডানা মেলে রাত্রির দিকে উড়ে চলেছে। আমার এই পথযাত্রার ছবি অন্তর্যুগ্ম আকাশে এঁকে দিলে।...

সঞ্জয়

রাজবাড়িতে যে তোমার বাধা, এতদিন পরে সে কথা তুমি কি করে বুঝলে?

অভিজিৎ

বুঝলুম, যখন শোনা গেল মুক্তধারায় ওরা বাঁধ বেঁধেছে। মাহুষের ভিতরকার রহস্য বিধাতা বাইরের কোথাও না কোথাও লিখে রেখে দেন; আমার অন্তরের কথা আছে ঐ মুক্তধারার মধ্যে। তারই পায়ে যখন ওরা লোহার বেড়ি পরিয়ে দিলে, তখন হঠাৎ যেন চমক ভেঙে বুঝতে পারলুম উত্তরকূটের সিংহাসনই আমার জীবনস্রোতের বাঁধ। পথে বেবিয়েছি তারই পথ খুলে দেবার জন্তে।

এই যে প্রাণ বিসর্জন দিয়ে অভিজিৎ নিজেকে ও অন্ধকে যন্ত্রের বজ্রমুষ্টি হইতে উদ্ধার করিতে চায়, ইহা তাহার জগৎ ও জীবনের প্রতি অনাসক্তি বা বৈরাগ্য নয়, জীবনকে তুচ্ছ জ্ঞান করা নয়। সে এই জগৎ ও জীবনকে সত্যই ভালোবাসে বলিয়া যন্ত্রের হাতে ইহাদের বিকৃতি সহ্য করিতে পারে না। যে-যন্ত্র ধরণীর সৌন্দর্য ও জীবনের মাধুর্য হরণ করিয়াছে, বিধাতার দান এই অপূর্ব সুন্দর জীবনকে করিয়াছে তিক্ত ও বিষাক্ত, অভিজিৎ প্রাণ দিয়া সে-যন্ত্র ভাঙিতে উত্তত, জীবন দিয়া সেই অমূল্য জীবনকে উদ্ধার করিতে চায় সে। সে কঠোর নয়, নীরস নয়; জগৎ ও জীবনের সৌন্দর্য-মাধুর্যের আবেদন তাহার কাছে অত্যন্ত বেশি

বলিয়াই সে অকাতরে অক্লেশে নিজের প্রাণ বিসর্জন দিতে পারে। ইহাদের মূল্য তাহার প্রাণের মূল্য অপেক্ষা অনেক বেশি।—

সঞ্জয়

—কোথায় তোমার ডাক পড়েছে তুমি চলেছ, তা নিয়ে আমি প্রশ্ন করতে চাই নে। কিন্তু যুবরাজ, এই যে সন্ধ্যা হয়ে এসেছে, রাজবাড়িতে ঐ যে বন্দীরা দিনাবসানে গান ধরলে, এরও কি কোনো ডাক নেই? যা কঠিন তার গৌরব থাকতে পারে, কিন্তু যা মধুর তারও মূল্য আছে।

অভিজিৎ

ভাই, তারি মূল্য দেবার জগ্গেই কঠিনের সাধনা।

সঞ্জয়

সকালে যে আসনে তুমি পূজায় বস, মনে আছে ত সেদিন তার সামূনে একটি শ্বেত পদ্ম দেখে তুমি অবাক হয়েছিলে? তুমি জাগ্‌বার আগেই কোন্‌ ভোরে ঐ পদ্মটি লুকিয়ে কে তুলে এনেছে, জানতে দেয় নি সে কে—কিন্তু এইটুকুর মধ্যে কত স্খবাই আছে সে কথা কি আজ মনে করবার নেই? সেই ভীক, যে আপনাকে গোপন করেছে, কিন্তু আপনার পূজা গোপন করতে পারে নি, তার মুখ তোমার মনে পড়ে না?

অভিজিৎ

পড়ে বই কি। সেই জগ্গেই সহিতে পাচ্ছিলে ঐ বীভৎসটাকে যা এই ধরণীর সঙ্গীত রোধ করে দিয়ে আকাশে লোহার দাঁত মেলে অটুহাস্য করছে। স্বর্গকে ভালো লেগেছে বলেই দৈত্যের সঙ্গে লড়াই করতে যেতে বিধা করি নে।

সঞ্জয়

গোধূলির আলোটি ঐ নীল পাহাড়ের উপরে মূর্ছিত হয়ে রয়েছে—এর মধ্য দিয়ে একটা কান্নার মূর্তি তোমার হৃদয়ে এসে পৌঁচছে না?

অভিজিৎ

হাঁ, পৌঁচছে। আমারও বুক কান্নায় ভরে রয়েছে। আমি কঠোরতার অভিমান রাখি নে।—চেয়ে দেখ ঐ পাখি দেবদারু-গাছের চূড়ার ডালটির উপর একলা বসে আছে; ও কি নীড়ে যাবে, না, অন্ধকারের ভিতর দিয়ে দূর প্রবাসের অরণ্যে যাত্রা করবে জানি নে; কিন্তু ও যে এই স্খবাস্তের আকাশের দিকে চূপ করে চেয়ে আছে সেই চেয়ে থাকার হ্রটি আমার হৃদয়ে এসে বাজছে, হৃদয় এই পৃথিবী। যা কিছু আমার জীবনকে মধুময় করেছে সে সমস্তকেই আমি নমস্কার করি।—

ধনঞ্জয় বৈরাগী বিজিত, অত্যাচারিত জাতির আত্মিক প্রতীক। আত্মার শক্তি জড়শক্তি নয়, শারীরিক বল বা যন্ত্রের শক্তি নয়,—সে-শক্তি বৃহত্তর নীতির শক্তি। শত অত্যাচার, শত অপমান অন্তরাত্মাকে নিষ্পেষিত করিতে পারে না,—অত্যাচার হয় দেহী মানুষটার উপর, অন্তরের মানুষটা থাকে অক্ষত। তাহার প্রকাশ সত্যের মধ্যে—সত্যভাষণ, সত্যচিন্তা ও কল্যাণ-কর্মে। ধনঞ্জয় সমগ্র অত্যাচারিত জাতির অন্তরাত্মাকে মুক্ত করিতে চেষ্টা করিয়াছে বৃহত্তর আধ্যাত্মিক ও নৈতিক শক্তির দ্বারা,—তাহার যুদ্ধ হুল ও জড়ের সহিত সূক্ষ্ম অতীন্দ্রিয় শক্তির, হিংসার সহিত অহিংসার। ধনঞ্জয় অত্যাচারিত হইয়াও জড়শক্তির, দৈহিক বলের আশ্রয় লয় নাই, নির্ভয়ে সত্যকথা বলিয়াছে;—মানুষের অন্তরতম সত্যের কাছেই সে আবেদন জানাইয়াছে, ত্রায় ও নীতির দোহাই-ই দিয়াছে। সে তাহার অনুচরদিগের কাছেও তাহার নীতি ব্যাখ্যা করিয়াছে,—

মাথা তুলে যেমনি বলতে পারবি লাগছে না, অমনি মারের শিকড় যাবে কাটা। ..আসল মানুষটি যে তার লাগে না, সে যে আলোর শিখা। লাগে জন্তুটার, সে যে মাংস, মার খেয়ে কেঁই কেঁই করে মরে।...তোদের মানকে নিজের কাছে রাখিস নে; ভিতরে যে ঠাকুরটি আছেন, তাঁরই পায়ের কাছে রেখে আয়, সেখানে অপমান পৌঁছবে না।...তোরা যে মনে মনে মারতে চাস, তাই ভয় করিস, আমি মারতে চাই নে তাই ভয় করি নে। যার হিংসা আছে ভয় তার কামড়ে লেগে থাকে।—

রাজার সঙ্গে ধনঞ্জয় বৈরাগীর বিরোধ, তাই অহিংস সংগ্রাম, সত্যের যুদ্ধ, আত্মিক শক্তির দ্বারা ত্রায়বোধ ও মনুগ্রন্থ-উদ্বোধনের চেষ্টা। রাজা ও ধনঞ্জয়ের কথোপকথন,—

রণজিৎ

খাজনা দেবে কি না, বল।

ধনঞ্জয়

না, মহারাজ, দেব না।

রণজিৎ

দেবে না? এতবড় আশ্পর্শা?

ধনঞ্জয়

যা তোমার নয় তা তোমাকে দিতে পারব না।

রণজিৎ

আমার নয়?

ধনঞ্জয়

আমার উদ্ভূত অন্ন তোমার, ক্ষুধার অন্ন তোমার নয় ।

রণজিৎ

তুমিই প্রজাদের বারণ কর খাজনা দিতে ?

ধনঞ্জয়

ওরা তো ভয়ে দিয়ে ফেলতে চায়, আমি বারণ করে বলি, প্রাণ দিবি তাঁকেই প্রাণ দিয়েছেন যিনি ।

রণজিৎ

তোমার ভরসা চাপা দিয়ে ওদের ভয়টাকে ঢেকে রাখছ বই তো নয় ।...দেখ, বৈরাগী, তোমার কপালে হুঃখ আছে ।

ধনঞ্জয়

যে হুঃখ কপালে ছিল সে হুঃখ বুকে তুলে নিয়েছি । হুঃখের উপরওয়ালী সেইখানে বাস করেন ।

রণজিৎ

...বৈরাগী, তুমি এইখানেই রইলে ।

ধনঞ্জয়

রাজা, টেনে কিছুই রাখতে পারবে না । সহজে রাখবার শক্তি যদি থাকে তবেই রাখা চলবে ।...যিনি সব দেন, তিনিই সব রাখেন । লোভ করে যা রাখতে চাইবে সে হোল চোরাই মাল, সে টিকবে না । রাজা, তুল করছ এই যে, ভাবছ জগৎটাকে কেড়ে নিলেই জগৎ তোমার হোল । ছেড়ে রাখলেই যাকে পাও, মূঠোর মধ্যে চাপতে গেলেই দেখবে সে ফস্কে গেছে ।...

রণজিৎ

উদ্ধব, বৈরাগীকে শিবিরে বন্দী করে রাখ ।

ধনঞ্জয়

(গান) তোরা শিকল আমায় বিকল করবে না ।

তোরা মারে মরম মরবে না ।

তঁরা আপন হাতের ছাড়-চিঠি সেই যে,

আমার মনের ভিতর রয়েছে এই যে,

তোদের ধরা আমায় ধরবে না ।

পরাধীন জাতির লোকেরা তাহাদের নেতার উপর একটি অন্ধ ভক্তি পোষণ করে। নেতার উপদেশ ও বাণী জীবনে অনুসরণ করিয়া তাহারা তাহাদের মনের পরিবর্তন সাধন করে না, কেবল নেতার ব্যক্তিত্বকে শ্রদ্ধা করে, তাহাকেই দেবতা বানাইয়া ভক্তি করে। আর, তাহাতেই মনে করে তাহাদের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হইবে। ধনঞ্জয় তাহাদের এই দুর্বলতাকে নিন্দা করিতেছে,—

শিবতরাইয়ের লোক

তোমাকেই আমরা বুঝি, কথা তোমার নাই বা বুঝলাম।

ধনঞ্জয়

তাহলেই সর্বনাশ হয়েছে।

গণেশ

কথা বুঝতে সময় লাগে, সে তবু সয় না; তোমাকে বুঝে নিয়েছি, তাতেই সকাল-সকাল তরে যাব।

ধনঞ্জয়

তারপরে বিকেল যখন হবে! তখন দেখবি কূলের কাছে তরী এসে ডুবেছে। যে কথাটা পাকা, সেটাকে ভিতর থেকে পাকা করে না যদি বুঝিস ত মজবি।...

তোরা আমাকে যত জড়িয়ে ধরছিস তোদের সাঁতার শেখা ততই পিছিয়ে যাচ্ছে। আমারও পার হওয়া দায় হল।...আমার জোরেই কি তোদের জোর? একথা যদি বলিস তাহলে আমাকে শুদ্ধ দুর্বল করবি।

ধনঞ্জয় রাজাকে এই পরনির্ভরশীল অনুচরদিগের সম্বন্ধে বলিতেছে,—

ওদের যতই মাতিয়ে তুলছি ততই পাকিয়ে তোলা হয়নি। দেনা যাদের অনেক বাকি, শুধু কেবল দোঁড় লাগিয়ে দিয়ে তাদের দেনা শোধ হয় না ত। ওরা ভাবে আমি বিধাতার চেয়ে বড়ো, তাঁর কাছে ওরা যা ধারে আমি যেন তা নামঞ্জুর করে দিতে পারি। তাই চক্ষু বুজে আমাকেই আঁকড়ে থাকে।

রঞ্জিত

ওরা যে তোমাকেই দেবতা বলে জেনেছে।

ধনঞ্জয়

তাই আমাতেই এসে ঠেকে গেল, আসল দেবতা পর্যন্ত পৌঁছল না। ভিতরে থেকে যিনি ওদের চালাতে পারতেন বাইরে থেকে আমি তাঁকে রেখেছি

ঠেকিয়ে।...আমাকে পূজা দিয়ে ওরা অন্তরে অন্তরে দেউলে হতে চলল, সে
দেনার দায় যে আমারও ঘাড়ে পড়বে, দেবতা ছাড়বেন না।

এই সব উক্তির মধ্যে রবীন্দ্রনাথের রাষ্ট্রনৈতিক মতের ছায়াপাত রহিয়াছে।
মনের সর্ব-বন্ধন-মুক্তিই যে স্বাধীনতা এবং সেটি যে নিজের জ্ঞান, বুদ্ধি ও সাধনার
দ্বারা সম্ভব করিতে হইবে, অগ্নের ইচ্ছা বা আদেশে নয় এবং রাজত্ব যে কেবল
রাজার নয় প্রজারও—এই সব ভাব রবীন্দ্রনাথের অনেক প্রবন্ধে ব্যক্ত হইয়াছে।

(কালান্তর প্রভৃতি গ্রন্থ দ্রষ্টব্য)

পরাদীন ভারতের অহিংস স্বাধীনতা-সংগ্রামের নেতা মহাত্মা গান্ধীর সহিত
ধনঞ্জয় বৈরাগীর চরিত্রের যে প্রভূত সাদৃশ্য আছে, সে-বিষয়ে আলোচনা নিশ্চয়োজন।
মহাত্মাজীর রাজনীতিক্ষেত্রে অবতীর্ণ হইবার বহু পূর্বে ‘প্রায়শ্চিত্ত’ নাটকে (১৩১৬)
এই চরিত্রটি পরিকল্পিত হইয়াছিল। অবশ্য এইপ্রকার সত্যদর্শী, সিদ্ধসাধক,
পরমভক্ত, আনন্দময় পুরুষ ‘শারদোৎসব’ হইতে আরম্ভ করিয়া ‘মুক্তধারা’ পর্যন্ত
কবির সব নাটকেই কিছু কিছু পরিবর্তিত রূপে দেখিতে পাই, তবে ‘মুক্তধারা’র
মধ্যে সেই ‘ঠাকুরদাদা’-চরিত্রের রাজনৈতিক রূপটিই বেশি প্রাধান্য লাভ করিয়াছে
এবং ইহার মধ্যে সমসাময়িক বিশেষ একটা রাজনৈতিক মতবাদের প্রতিফলন
হইয়াছে।

ধনঞ্জয় শিবতরাইবাসীদের বলিতেছে,—‘যে শক্তি ছরস্ত তাকে বেঁধে ফেলা
কি কম কথা। তা সে অন্তরেই হোক আর বাইরেই হোক।’

ধনঞ্জয়ের এই উক্তির মধ্যে যন্ত্রের প্রতি রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গীর ইঙ্গিতটি নিহিত
আছে। যন্ত্রকে রবীন্দ্রনাথ মানুষের এক বিরাট শক্তির প্রকাশ বলিয়া মনে করেন।
মানুষের বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের ইহাই শ্রেষ্ঠ দান। বিজ্ঞান বস্তুবিশ্ব জয় করিয়াছে,
করিয়াছে মানুষকে অসাধারণ শক্তিশালী, জগতের নব নব সত্যের আবিষ্কার
করিতেছে, এক কথায়, বিজ্ঞান সভ্যতাকে প্রতিষ্ঠা করিয়াছে এক উচ্চতর ভিত্তির
উপর। মানুষের বৈজ্ঞানিক জ্ঞান ও বুদ্ধির শ্রেষ্ঠকীর্তি যে-যন্ত্র, তাহার প্রকৃত কার্য
মানুষের সেবা করা,—মানুষের দেহমনের স্বথ-স্বাচ্ছন্দ্য দান করা, মানব-জীবনকে
সৌন্দর্যময় ও আনন্দময় করা। কিন্তু যন্ত্র যখন মানুষের উপর প্রভুত্ব করে, মানুষের
মহত্ত্বকে পিষিয়া মারে, মানুষের ছুঁইবুদ্ধির সহায়ক হইয়া পীড়নের যন্ত্র হয়, তখনই
তাহা নিন্দনীয়। তখন তাহা বিজ্ঞানের আশীর্বাদ না হইয়া হয় অভিসম্পাতস্বরূপ।
যন্ত্রের প্রকৃত স্বরূপটিই মানুষের পরম সহায়ক, তাহার পীড়নকারী শক্তিটি নয়।
রবীন্দ্রনাথ বিজ্ঞান ও যন্ত্রকে উচ্চ স্থান দিয়াছেন, কিন্তু বিজ্ঞানের অভিসম্পাতকে—
যান্ত্রিকতাকে নিন্দা করিয়াছেন।—

“বিজ্ঞান যেখানে সর্বসাধারণের দুঃখ এবং অভাব-মোচনের কাজে লাগে, যেখানে তার দান বিশ্বজনের কাছে গিয়া পৌছায়, সেইখানেই বিজ্ঞানের মহত্ব পূর্ণ হয়। কিন্তু যেখানে সে বিশেষ ব্যক্তি বা জাতিকে ধনী বা প্রবল করিয়া তুলিবার কাজে বিশেষ করিয়া নিযুক্ত হয়, সেখানেই তার ভয়ংকর পতন। কারণ, ইহার প্রলোভন এত অত্যন্ত প্রকাণ্ডরূপে প্রবল যে, আমাদের ধর্মবুদ্ধি তার কাছে অভিভূত হইয়া পড়ে এবং স্বাভাৱ্য ও স্বাদেশিকতা প্রভৃতি বড়ো বড়ো নামের বর্ম পরিয়া নিজেরই শক্তির বিরুদ্ধে দাঁড়াইয়া লড়াই করে। ইহাতে আজ জগতের সর্বত্র এক জাতির সঙ্গে অগ্র জাতির সম্বন্ধ দুর্বলের দিকে দলন বন্ধনের দ্বারা ভারগ্রস্ত এবং প্রবলের দিকে হিংস্রতার অন্তহীন প্রতিযোগিতায় উদ্ভূত হইয়া উঠিতেছে; সকল দেশে যুদ্ধ ও যুদ্ধের উদ্‌যোগ নিত্য হইয়া উঠিয়াছে এবং পোলিটিকাল মহামারীর বাহন যে রাষ্ট্রনীতি তাহা নিষ্ঠুরতা ও প্রবঞ্চনায় অন্তরে অন্তরে কলুষিত হইতে থাকিল।”

(স্বাধিকারপ্রমত্ত, কালান্তর, পৃ: ১১৬)

এই বৈজ্ঞানিক বুদ্ধি ও যন্ত্র মনুষ্যত্বের সর্বাঙ্গীণ প্রসারের অনুকূল হওয়া প্রয়োজন। মানুষের বৃহত্তর আদর্শ ও নীতিকে যদি উহা গ্রাস করে, তবে উহা অসম্পূর্ণ ও গ্লানিকর হয়। আবার বৈজ্ঞানিক-বুদ্ধি-বর্জিত, যন্ত্রের অলৌকিক-দান-বাঞ্ছিত, তত্ত্ব-ও-নীতি-সর্বস্ব মানবজীবনও অসম্পূর্ণ। উভয়ে উভয়ের পরিপূরক। এই সাগরশ্রেণীর মধ্যেই, এই বিজ্ঞান ও আধ্যাত্মিকতার মিলনেই উভয়ের সার্থকতা। রবীন্দ্রনাথ এই মতবাদের পৃষ্ঠপোষক। তিনি পাশ্চাত্য জাতির মধ্যে দেখিয়াছেন, বিজ্ঞানের এই আধ্যাত্মিকতাহীন, শক্তি ও তত্ত্বনীতিহীন যান্ত্রিকতা, আবার প্রাচ্যজাতির বিশেষ করিয়া ভারতবর্ষের মধ্যে দেখিয়াছেন, বস্তুবিশ্বের জ্ঞানবর্জিত, নিজীব আধ্যাত্মিকসর্বস্বতা। এই পশ্চিম ও পূর্বের মিলনই জীবনের যথার্থ স্বরূপ। ইহাই দেহ-আত্মার মিলন। দেহ ব্যতীত আত্মার অস্তিত্ব যেমন অসার্থক, সেইরূপ আত্মা ব্যতীত দেহের অস্তিত্বও নিরর্থক। আধিভৌতিক বুদ্ধি ও আধ্যাত্মিক উপলব্ধির সমন্বয়ই জীবনের পরিপূর্ণ রূপ। বিভূতি ও অভিজিতির মিলনেই মানব-জীবনের সার্থকতা। ইহাই রবীন্দ্রনাথের সীমার মধ্যে অসীমের মিলন।

“পশ্চিম-মহাদেশ বাহ্যবিশ্বের নিয়মতত্ত্বকে জেনে মায়াযুক্তির সাধনা করছে; সেই সাধনা ক্ষুধা তৃষ্ণা শীত গ্রীষ্ম রোগ দৈন্তের মূল খুঁজে বের করে সেইখানে লাগাচ্ছে ঘা; এই হচ্ছে মৃত্যুর মার থেকে মানুষকে রক্ষা করবার চেষ্টা। আর, পূর্বমহাদেশ অন্তরাত্মার যে সাধনা করেছে সেই হচ্ছে অমৃতের অধিকার

লাভ করবার উপায়। অতএব, পূর্বপশ্চিমের চিত্ত যদি বিচ্ছিন্ন হয় তা হলে উভয়েই ব্যর্থ হবে; তাই পূর্বপশ্চিমের মিলনমন্ত্র উপনিষৎ দিয়ে গিয়েছেন। বলেছেন—

বিজ্ঞাং চাবিজ্ঞাং চ যন্তদ্বেনোভয়ং সহ।

অবিজ্ঞায়া যুত্বাং তীর্থ। বিজ্ঞায়ামৃতমমৃতং ॥

যং কিঞ্চ জগত্যাং জগৎ, এইখানেই বিজ্ঞানকে চাই; ঈশাবাস্তমিদং সর্বং, এইখানে তত্ত্বজ্ঞানকে চাই। এই উভয়ের মেলাবার কথা যখন ঋষি বলেছেন তখন পূর্বপশ্চিমকে মিলতে হবে। এই মিলনের অভাবে পূর্বদেশ দৈন্ত্যপীড়িত, সে নির্জীব; আর পশ্চিম অশান্তির দ্বারা ক্ষুব্ধ, সে নিরানন্দ।”

(শিক্ষার মিলন, কালান্তর, পৃঃ ১৮১)

অভিজিৎ যান্ত্রিকতার প্রতিবাদে প্রাণ বিসর্জন দিয়াছে। যান্ত্রিকতায় মানুষের যে-প্রাণ নিপীড়িত, অভিজিৎ সেই প্রাণ দিয়া যন্ত্রকে ভাঙিয়াছে। ইহা যেন যন্ত্রের কাছে প্রাণের প্রতিবাদ। যদি সে যন্ত্রের ও বেশি শক্তিশালী যন্ত্র দিয়া এই যন্ত্র ভাঙিত, তবে তো যন্ত্রেরই জয় ঘোষণা করা হইত। এই যে প্রাণ দিয়া যন্ত্র ভাঙা, ইহাই সার্থক প্রতিবাদ। এই প্রতিবাদ পীড়নকারীর অন্তরাগ্নারই প্রতিবাদ—তাহারই দেবসত্তার প্রতিবাদ পশুসত্তার বিরুদ্ধে—ইহাই তাহাকে যন্ত্রের স্বরূপ ভাল করিয়া বুঝাইবার পথ। এ-সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মত তাহার একখানা পত্রাংশ হইতে উদ্ধৃত করা অপ্ৰাসঙ্গিক হইবে না,—

“তোমার চিঠিতে machine সম্বন্ধে যে আলোচনার কথা লিখেছ, সেই machine এই নাটকের একটা অংশ। এই যন্ত্র প্রাণকে আঘাত করছে, অতএব প্রাণ দিয়েই সেই যন্ত্রকে অভিজিৎ ভেঙেছে, যন্ত্র দিয়ে নয়। যন্ত্র দিয়ে যারা মানুষকে আঘাত করে তাদের একটা বিষম শোচনীয়তা আছে—কেননা যে মনুষ্যকে তারা মারে সেই মনুষ্য যবে তাদের নিজের মধ্যেও আছে—তাদের যন্ত্রই তাদের নিজের ভিতরকার মানুষকে মারছে। আমার নাটকের অভিজিৎ হচ্ছে সেই মারনেওয়ালার ভিতরকার পীড়িত মানুষ। নিজের হাত থেকে নিজে মুক্ত হবার জন্য সে প্রাণ দিয়েছে। আর ধনঞ্জয় হচ্ছে যন্ত্রের হাতে মারখানেওয়ালার ভিতরকার মানুষ। সে বলছে—“আমি মারের উপরে; মার আমাতে এসে পৌছয় না—আমি মারকে না-লাগা দিয়ে জিতবো, আমি মারকে না-মারা দিয়ে ঠেকাব।” যাকে আঘাত করা হচ্ছে সে সেই আঘাতের দ্বারাই আঘাতের অতীত হয়ে উঠতে পারে, কিন্তু যে

মানুষ আঘাত করছে আত্মার ট্র্যাজেডি তারই—মুক্তির সাধনা তাকেই করতে হবে ; যন্ত্রকে প্রাণ দিয়ে ভাঙবার ভার তারই হাতে। পৃথিবীতে যন্ত্রী বলছে, “মার লাগিয়ে জয়ী হব।” পৃথিবীতে মন্ত্রী বলছে, “হে মন, মারকে ছাড়িয়ে উঠে জয়ী হও।” আর নিজের যন্ত্রে নিজের বন্দী মানুষটি বলছে, “প্রাণের দ্বারা যন্ত্রের হাত থেকে মুক্তি পেতে, মুক্তি দিতে হবে।” যন্ত্রী হচ্ছে বিভূতি, মন্ত্রী হচ্ছে ধনঞ্জয়, আর মানুষ হচ্ছে অভিজিৎ।”

(রবীন্দ্ররচনাবলী, ১৪শ খণ্ড, পৃ: ৫৩২-৩৩, কালিদাস নাগকে লিখিত)

উত্তরকূটবাসীরা যন্ত্রের সাহায্যে তাহাদের ভিতরের মানুষকে মারিতেছে, সেন-মানুষের প্রতীক হইতেছে তাহাদেরই যুবরাজ অভিজিৎ। নিজেরাই নিজেদের অন্তরাত্মাকে হনন করিয়াছে, তাই তাহাদের ট্র্যাজেডি মর্মান্তিক। কিন্তু এই ট্র্যাজেডির বোধ কি ইউরোপের কোনো দিন হইবে? যন্ত্র যে তাহাদের ভিতরকার মানুষকে মারিতেছে, এই বুঝিয়া তাহারা কি কোনো দিন যন্ত্রের বিরুদ্ধে বিদ্রোহী হইয়া এই মানুষের মুক্তির জন্ত অগ্রসর হইবে? আর ‘মন্ত্রী’ ধনঞ্জয়—শত-নহশ্র আঘাত-নির্ধাতনের উর্ধ্বে যাহার অন্তরাত্মা দুঃখক্ষোভহীন হইয়া অমান জ্যোতিতে দীপ্যমান, তাহার লাজ্জনা কি যন্ত্রের অপব্যবহারের দিকে তাহাদের দৃষ্টি ফিরাইবে? কেবল ‘যন্ত্রী’ বিভূতির বিরাট যন্ত্রটাই ‘আকাশে দাঁত মেলে অট্টহাস্ত’ করিতেছে। কবি সেই অনাগত ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে হয়তো আশা পোষণ করিতেছেন। ধ্বংসের দেবতা ভৈরব কি এই বিকৃত অবস্থাকে ধ্বংস করিয়া নূতন সৃষ্টির পত্তন করিবেন? কবি কিন্তু মৃত্যুর পূর্ব পর্যন্তও সেই নূতন সৃষ্টির জন্ত ‘মহামানবের’ অপেক্ষা করিয়া গিয়াছেন।

এইবার নাটকের কলাকৌশল সম্বন্ধে কিছু আলোচনা প্রয়োজন মনে করি।

রূপক-সাংকেতিক নাট্যের উচ্চাঙ্গের শিল্পকলা প্রদর্শিত হইয়াছে এই নাটকে। নাটকের দৃশ্যসংস্থান ও ঘটনার স্থান-নির্দেশের মধ্যে কবি স্নুকৌশলে ইহার মূলভাবটির সংকেত স্থাপন করিয়াছেন।

সমগ্র নাটকের ঘটনা ভৈরব-মন্দিরে যাইবার পথের উপর ঘটিতেছে ; পথের শেষ প্রান্তে উহার পটভূমিস্বরূপ আছে একদিকে মন্দিরচূড়া, অপরদিকে লৌহযন্ত্রের মাথা। মন্দিরের ত্রিশূল ও যন্ত্রের মাথা দূরে আকাশে দেখা যাইতেছে। মন্দিরের পাদদেশ-প্রবাহিণী মুক্তধারায় যাহার দ্বারা বাধ দেওয়া হইয়াছে, সেই যন্ত্রের অগ্রভাগটা ত্রিশূলের প্রতিদ্বন্দ্বী-রূপে আকাশে দেখা যাইতেছে।

এই নাটকের মূলদ্বন্দ্বটি হইতেছে যন্ত্রের সহিত প্রাণের, যান্ত্রিকতার সহিত

আধ্যাত্মিকতার, বিজ্ঞানের সহিত ধর্মের, দৈত্যের সহিত দেবতার, মানুষের পশু-অংশের সহিত দেব-অংশের। মানুষের মধ্যে দেবতার অংশ-রূপী যে অন্তরাত্মা, সে নির্বাতিত, দেবতার দান যে জলধারা, তাহা রুদ্ধ,—দেবতার প্রতিদ্বন্দ্বী-রূপে এই অন্ধ জড়শক্তি তাহার মাথা-রূপ নিশান দেবমন্দিরের ত্রিশূলের পাশে উড়াইয়া দিয়া তাহাকে স্পর্ধাভরে যেন আহ্বান করিতেছে। নাটকের এই মূলভাব-দ্বন্দ্বি দুশ্বের সংকেতে চমৎকার পরিস্ফুট করা হইয়াছে।

পশুশক্তির দ্বারা আচ্ছন্ন মন লইয়া রুদ্ধদৃষ্টি এই মূর্খেরা বিচার করিতেছে যে, এই দেববিরুদ্ধ কাজে দেবতাই বুকি তাহাদিগের সহায়তা করিতেছেন, তাই তাঁহার উদ্দেশ্যে পূজা ও উৎসবের আয়োজন চলিতেছে। ইহাদের এই উৎসবের মধ্যে ভাগ্যের নিদারুণ পরিহাসটি, মর্মান্তিক শ্লেষটি স্নন্দরভাবে ব্যক্ত হইয়া আছে। নাটকীয় কৌশলের ইহা একটি সার্থক অঙ্গ।

পশুশক্তির এই আপাতজয় ও তাৎপর্যহীন ব্যঙ্গ-উৎসবের মধ্যে দেবতার রোষ যে স্তম্ভিত ও উগত হইয়া আছে, তাহা চারিদিকের আবহাওয়ার মধ্যে ও উত্তরকূটবাসীদের অবচেতন মনের ভয়-সংশয়ের মধ্যে আভাসিত।

অমাবস্তার রাত্রি ঘনাইয়া আসিতেছে। অন্ধকারে নাগরিকগণ উৎসব করিতে মন্দিরের দিকে চলিয়াছে। শত্রুজয়ের জন্ত দেবতার বিশেষ পূজা-উৎসব। ঐ সঙ্গে যাহার শক্তিবলে শত্রুজয় করা হইয়াছে, সেই যন্ত্ররাজ বিভূতির অভিনন্দন। কিন্তু বিভূতির অভিনন্দনটাই যেন বেশি প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, দেবতা পিছনে পড়িয়া আছেন। একদিকে যন্ত্রশক্তির দানে নাগরিকগণের যেমন উল্লাস, অপর-দিকে যন্ত্রের বলিস্বরূপ প্রদত্ত পুত্রের শোকে উন্মাদিনী অম্বার করুণ-কাতর পুত্র-অন্বেষণ ও পৌত্রহারা বৃদ্ধ বটুকের সাবধান-বাণী, উত্তরকূটবাসীদের পরস্পরের প্রতি অবিশ্বাস, তাহাব উপর পূজারীদের ‘বন্ধন-ছেদন’, ‘সংকট-সংহর’, ‘প্রলয়ংকর’ ভৈরবের স্বরূপ বন্দনা—সমস্ত মিলিয়া এমন আবহাওয়া সৃষ্টি করিয়াছে যে, মনে হইতেছে যেন একটা সংকট বা বিপদ আসন্ন। স্বয়ং রাজা ও তাঁহার অল্পচরদের নিকটেও যন্ত্র যেন এক অশোভন ও অমঙ্গলসূচক রূপ ধারণ করিয়াছে।

রণজিৎ

মন্ত্রী, ওটা কী আকাশে ?

মন্ত্রী

মহারাজ, ভুলে যাচ্ছেন, ওটাই বিভূতির সেই যন্ত্রের চূড়া।

রণজিৎ

এমন স্পষ্ট তো কোনো দিন দেখা যায় না।

মন্ত্রী

আজ সকালে বাড় হয়ে আকাশ পরিষ্কার হয়ে গেছে, তাই দেখতে পাওয়া যাচ্ছে।

রণজিৎ

দেখেছ, ওর পিছন থেকে সূর্য যেন ক্রুদ্ধ হয়ে উঠেছেন। আর ওটাকে দানবের উদ্ভত মুষ্টির মতো দেখাচ্ছে। অতটা বেশি উঁচু করে তোলা ভাল হয় নি।

মন্ত্রী

আমাদের আকাশের বুকে যেন শেল বিঁধে রয়েছে মনে হচ্ছে।

কুন্দন

ওই দেখ চেয়ে। গোধুলির আলো যতই নিবে আসছে আমাদের যন্ত্রের চূড়াটা ততই কালো হয়ে উঠছে।

১

দিনের বেলায় ও সূর্যের সঙ্গে পাল্লা দিয়ে এসেছে, অন্ধকারে ও রাত্রিবেলাকার কালোর সঙ্গে টক্কর দিতে লেগেছে। ওকে ভূতের মতো দেখাচ্ছে।

কুন্দন

বিভূতি তার কীর্তিটা এমন করে গড়ল কেন ভাই? উত্তরকূটের যে দিকেই ফিরি ওর দিকে না তাকিয়ে থাকবার জো নেই, ও যেন একটা বিকট চীৎকারের মতো।

অভিজিৎ ও ধনঞ্জয় পূর্ণাঙ্গ সাংকেতিক চরিত্র, আর বিভূতি ও রণজিৎ রূপক-চরিত্র। অভিজিতের মৃত্যুর দারুণ আঘাতে রণজিতের মোহমুক্তি সহজেই অসম্ভব।

রক্তকরবী

(১৩৩১)

পশ্চিমের বস্তুসর্বস্ব-জড়বাদ, যান্ত্রিক শাসন ও সভ্যতা এবং লুক্ক, বহু-সংগ্রহী ধনতন্ত্রবাদ ‘রক্তকরবী’র পটভূমিকা। ‘মুক্তধারা’য় ইহাদের রাষ্ট্রনীতির রূপটির উপর জোর দেওয়া হইয়াছে, ‘রক্তকরবী’তে জোর দেওয়া হইয়াছে ইহাদের বহুগ্রাসী, উৎকট-সংগ্রহশীল ধনতন্ত্রবাদ ও ধনতান্ত্রিক সমাজ-ব্যবস্থার উপর। ‘মুক্তধারা’য় বর্তমান ইউরোপের এবং ‘রক্তকরবী’তে বর্তমান আমেরিকার ছায়াপাত হইয়াছে বলিয়া মনে হয়। প্রথমটাতে পীড়নের যন্ত্র বিশেষভাবে রাষ্ট্রতন্ত্র, অপরটিতে ধনতন্ত্র; একটির ক্ষেত্র বিজিত ও অসম্ভষ্ট অংশবিশিষ্ট রাজ্য,

হইয়াছে, তখন তিনি তাৎকালিক ভাব-ক্ষেত্র হইতে বহুদূরে সরিয়া গিয়াছেন, বা তাৎকালিক বিশিষ্ট অনুভূতিটি আর নাই, তখন দার্শনিকের দৃষ্টি লইয়া তাঁহার কতকগুলি বিশিষ্ট ভাব বা চিন্তার আওতায় ফেলিয়া সেই শিল্পসৃষ্টিকে বিচার করিয়াছেন বা সে সম্বন্ধে মন্তব্য প্রকাশ করিয়াছেন। তখন একই জিনিসকে বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গী দিয়া দেখাতে জটিলতাসৃষ্টি হওয়া অসম্ভব নয়।

কবি-মানসের এই দুইটি প্রবণতা মনে রাখিয়া আমরা পরে এ-বিষয়ে আলোচনায় প্রবৃত্ত হইব।

এখন প্রথমে যে-ভাববস্তু কবি ‘রক্তকরবী’তে রূপায়িত করিতে চাহেন, কবির নিজস্ব উপলব্ধি ও চিন্তাধারা-অনুসরণে তাহার একটা পূর্ণ পরিচয় দিলে এই নাটকের তাৎপর্য বুঝিবার পক্ষে সাহায্য হইবে।

‘রাজা’ হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথের রূপক-সাংকেতিক নাটকগুলি লক্ষ্য করিলে দেখা যায়, ইহাদের মূলবিষয়টি হইতেছে—মানুষের অন্তরাত্মার অবরোধ ও তাহা হইতে নিষ্করণ—তাহার অন্তরতম সত্তার বিকৃতি ও বিকৃতি হইতে মুক্তি। কবি মানুষের অন্তর্জীবনের এই বন্ধন ও মুক্তির ইতিহাসকে একটা কাহিনী অবলম্বন করিয়া বাহিরে রূপদান করিয়াছেন নানা ঘটনার ও প্রকৃতির নানা পরিবেশের সংকেত দ্বারা। আত্মার এই বদ্ধ অবস্থা বা বন্ধনদশা ঘটে কি করিয়া? ঘটে কখনো নিজের মধ্য হইতে, কখনো বাহিরের চাপে। নিজের মধ্য হইতে ঘটে রিপূর তাড়নায়, অন্ধ আনন্দের প্রেরণায়, ‘অহং’-এর দারুণ প্রাবল্যে; বাহির হইতে ঘটে ক্ষুদ্র, খণ্ড ধর্মে, সংকীর্ণ সমাজ-বিধানের; যন্ত্রপার্থক্যবিশিষ্ট, অন্তঃসারহীন শিক্ষা, সভ্যতা ও সমাজ-ব্যবস্থায়। রূপাসক্তি বা সৌন্দর্য-ভোগ-স্পৃহা বদ্ধ করিয়াছিল সুদর্শনাকে (রাজা); ক্ষুদ্র, আচারসর্বস্ব, আনুষ্ঠানিক ধর্ম বদ্ধ করিয়াছিল মহাপঞ্চক ও অচলায়তনিকদিগকে (অচলায়তন); অমলকে বদ্ধ করিয়াছিল লৌকিক ধর্ম-বিধি (কবিরাজ), সমাজ (মোড়ল) ও পরিবার (মাধবদত্ত) (ডাকঘর); ইক্ষুাকু-বংশীয় রাজাকে বদ্ধ করিয়াছিল জীবন-উপভোগের প্রচণ্ড আসক্তি, জরা-বার্ধক্যের ভ্রান্ত ভীতি ও জীবনের স্বরূপ সম্বন্ধে অজ্ঞতা (ফাল্গুনী); রাজা রণজিতকে বিজ্ঞানের বলদৃষ্ট শক্তিমত্ততা, সাম্রাজ্য-লিপ্সা (মুক্তধারা); আর যক্ষপুরীর রাজাকে বদ্ধ করিয়াছে অপরিমেয় ধনলোভ, প্রচণ্ড জড়শক্তির দত্ত ও যান্ত্রিক সমাজ-ব্যবস্থা।

মানুষকে বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, তাহার মধ্যে দুইটি অংশ আছে, একটি পশু-অংশ, অপরটি দেব-অংশ। একটি animality, অন্যটি rationality—কবির ভাষায় ‘ছোট আম’ ও ‘বড় আমি’। এই দুইটি সত্তা পাশাপাশি বাস করে, এই দুই-এর

সময়সেই মানুষের স্বরূপ। এই পশু-অংশের কাজ কি? দেহকে রক্ষা করা, প্রাণকে ধারণ করা, শক্তি-সঞ্চয়ের দ্বারা বস্তুবিশ্বকে অধিকার করিয়া জীবনকে বৃহত্তর সুখ-স্বাচ্ছন্দ্যে পূর্ণ করা, জড়ের উপর প্রভুত্ব করিয়া দেহ-স্থলের বিজয়োল্লাসে টিকিয়া থাকা। এইটাই হইতেছে ‘অহং’। মানুষের জীবনে এই পশু-অংশের, এই অহং-এর বিশেষ তাৎপৰ্য ও গুরুত্ব আছে। ইহাকে অবলম্বন করিয়াই দেব-অংশ বা আত্মা বর্তমান থাকে। এই জড়দেহ ও জড়বুদ্ধি না থাকিলে আত্মার অবস্থানই অসম্ভব হইত। এই সীমাকে আশ্রয় করিয়াই অসীমের প্রকাশ।

এই পশু-অংশ বা অহং যখন প্রবল হইয়া ওঠে, তখন দেব-অংশ বা আত্মাকে ইহা একেবারে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলে, বদ্ধ করিয়া ফেলে, তখন স্তূপাকার জড়শক্তির সঞ্চয়ের দ্বারা সে কেবলি ফাঁপিয়া ওঠে। অপরাধপূর্ণ উপকরণের মত্ততায় জীবনের সুখ-স্বাচ্ছন্দ্যকেই মানুষ তখন একান্তভাবে গ্রহণ করে,—ধনদৌলত, ঘরবাড়ি, খ্যাতি-প্রতিপত্তির মধ্যে একেবারে ডুবিয়া যায়। ফলে কি হয়? দেশকালপাত্রের অতীত যে-আত্মা, “সে আটকা পড়ে, তার স্বরূপ ক্লিষ্ট হয়। সে তার গতি হারায়। অনন্তের মুখে সে আর চলে না, সে মরতে থাকে।”

মানুষের প্রকৃত স্বরূপ কি? সে হইল—এই দুই অংশের মিলন—ইহাদের সামঞ্জস্য। অহং সংগ্রহ করিবে আত্মার জ্ঞান;—মানুষের জ্ঞান হইবে সর্বব্যাপ্ত, সে নিজেকে বিশ্বের মধ্যে ব্যাপ্ত করিয়া দিয়া নিজের সার্থকতা লাভ করিবে, তাহার কর্ম হইবে নিজের ভোগস্থলের গণ্ডী ছাড়াইয়া বিশ্বের কল্যাণে, প্রেমে যুক্ত হইবে সে বিশ্বমানবের সঙ্গে। মানুষ বিজ্ঞানের সাধনা করিবে, বস্তুবিশ্ব জয় করিবে, তাহার মহত্তর অংশের ব্যাপ্তি ও সার্থকতার উন্মত্ত। বিচিত্র রচনাজালের মধ্যে নব নব রূপে ও রসে সে তাহার মুক্ত স্বরূপকেই উপলব্ধি করিবে। এই পশু-অংশ বা অহং এবং দেব-অংশ বা আত্মার সামঞ্জস্যেই মানুষের প্রকৃত সার্থকতা। এই ‘কূল ও নদী’, ‘সীমা ও অসীম’, ‘স্থিতি ও গতি’র সামঞ্জস্যই রবীন্দ্র-দর্শন।

অবরুদ্ধ আত্মা কি করে? সে নিরন্তর মুক্তি পাইতে চায়, তাহার রুদ্ধ অবস্থাকে ভাঙিয়া বাহির হইতে চায়। তাই মানুষ বিরাট বস্তু-শক্তিকে পদানত করিলেও, ঐশ্বর্য ও ক্ষমতার শত আয়োজনের মধ্যেও প্রকৃত তৃপ্তি পায় না, শান্তি পায় না—আনন্দ পায় না। তাহার বৃহত্তর অংশ—পরিপূর্ণস্বরূপকে উপলব্ধি করিতে না পারিলে, তাহার তো সার্থকতা নাই, পরিতৃপ্তি নাই, শান্তি নাই; তাই সে আরো চাই, আরো চাই করিয়া নিরন্তর ব্যাকুল ও উদ্বিগ্ন,—পরিপূর্ণ সন্তোষ, আনন্দ ও শান্তি সে কখনই পায় না। আত্মার মুক্তিতেই মানুষের পরিপূর্ণ জীবনোপলব্ধি—

প্রকৃত আনন্দ ও সন্তোষ-লাভ হয়। বন্ধ আত্মার মুক্তি ঘটিলেই তাহার জীবনের আনন্দময় স্বরূপকে ফিরিয়া পায়।

আত্মার এই মুক্তি কিরূপে ঘটে? ঘটে কখনো ভিতর হইতে, কখনো বাহিরের আঘাতে। ভিতর হইতেই এই দেব-অংশ জাগ্রত হইয়া পশু-অংশকে বিধ্বস্ত করে, মানুষ নিজেই নিজের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করে। তখন আবিল দৃষ্টি কাটিয়া গিয়া স্বচ্ছ দৃষ্টি ফিরিয়া আসে, নানা অন্তর্দ্বন্দ্বের মধ্য দিয়া মানুষের মানসিক পরিবর্তন হয় এবং মানুষ জীবনের সত্যরূপটির দর্শন পায় এবং পরিপূর্ণ আত্মোপলব্ধির সার্থকতা লাভ করে। তেমনি আবার, বাহিরের কোনো আকস্মিক আঘাতেও, সত্যজ্ঞানের শক্তিতেও এই বন্ধ অবস্থা চূর্ণ হইয়া আত্মার মুক্তি সাধিত হয়; মানুষ তাহার পূর্ণ সত্তায় প্রতিষ্ঠিত হয়। অন্তর্জীবনের পরিবর্তনে মুক্তি আসিয়াছিল হৃদর্শনার; অচলায়তনের প্রাচীর ভাঙিয়া গুরুর আগমনে মুক্তি আসিয়াছিল মহাপুরুষের, অচলায়তনিকদের; মৃত্যুর দ্বারা অমলের; কবিশেখরের আশ্বাস ও প্রকৃত জ্ঞানদানে ইক্ষাকুবাংশীয় রাজার; রণজিতের দ্বিতীয় সত্তা অভিজিতের প্রাণদানে রণজিতের—অভিজিতের প্রাণদান রণজিতেরই মোহমুক্তির জন্ম; আর, যক্ষপুরীর রাজার মুক্তি আসিয়াছিল প্রাণলীলারূপিণী, সৌন্দর্য ও প্রেমের বিগ্রহস্বরূপিণী নন্দিনীর দ্বারা। হৃদর্শনা ও যক্ষপুরীর রাজা নিজেই নিজের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করিয়াছিল,—দেব-অংশের প্রেরণায় ও শক্তিতে পশু-অংশ বিধ্বস্ত হইয়া জীবনের প্রকৃত স্বরূপ তাহাদের নিকট উদঘাটিত হইয়াছে। যাহা দ্বারা নিষ্করণ ঘটিয়াছে, তাহাই এই সব নাটকের বিরুদ্ধ শক্তি, সেইগুলিই পশু-শক্তির কবল হইতে তাহাদিগকে উদ্ধার করিয়াছে।

এখন এই আলোকে ‘রক্তকরবী’র দিকে দৃষ্টি দেওয়া যাক।

যক্ষপুরীর রাজা মকররাজ মাটির তলা হইতে তাল তাল নোনা তুলিতেছে, পৃথিবীর অস্ত্র বিদারণ করিয়া অপরাধী ধনরত্ন সংগ্রহ করিয়া স্ত্রীপুত্র করিতেছে। বস্তুবিশ্বকে জয় করিবার জন্ম সে বস্তুতত্ত্ববাদী বৈজ্ঞানিক নিযুক্ত করিয়াছে, নব নব বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের দ্বারা তাহার সঞ্চয় বাড়িতেছে। যতই সে বস্তুবিশ্বের উপর আধিপত্য বিস্তার করিতেছে, ততই তাহার ধনরত্নের সঞ্চয় বাড়িতেছে, বাড়িতেছে শক্তি অসাধারণভাবে। বিজ্ঞান-শক্তি বা যন্ত্র-শক্তির দ্বারা সে বিশ্ব জয় করিয়া তাহার শক্তির দম্ভ ও বিভূতি চারিদিকে বিস্তৃত করিতেছে। তাহার প্রতিষ্ঠিত সমাজ, রাজ্য সমস্তই বস্তু-সাধনা ও ধন-সাধনার অঙ্গরূপে গঠিত, তাহার ধন-সঞ্চয় ও শক্তি-প্রকাশের যন্ত্ররূপে পরিণত। তাহার মধ্যকার দেব-অংশ লুপ্ত; বৃহত্তর জীবন মুছিত; মুক্ত, সহজ আনন্দ বাধাগ্রস্ত; প্রেম ও কল্যাণ-

বুদ্ধি অন্তর্মিত। সে কেবল একটা বিরাট অতিকায় দানবের মতো ধরার বন্ধ বিদারী করিয়া ধনশোষণ করিতেছে ও প্রচণ্ড শক্তিবলে জগৎকে বিস্ত্রিত ও মুগ্ধ করিতেছে। জীবন তাহার ধর্মহীন, হৃদয়হীন, জড়শক্তি-গবিত দৈত্য-জীবন।

কিন্তু ইহাই তো তাহার জীবনের প্রকৃত স্বরূপ নয়, তাই তাহার শাস্তি নাই, তৃপ্তি নাই। বৃহত্তর জীবন অবদমিত হইয়া আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছে মনের এক গোপন-তলে, তাহারি অতৃপ্তি ও অসন্তোষ এই রাজদৈত্যের জীবনকে করিয়াছে তৃপ্তিহীন, শাস্তিহীন। তাই তাহার বিপুল ঐশ্বর্য ও বিরাট শক্তির অন্তরালে সর্বদাই সে অতৃপ্ত, নিরানন্দ, ক্লান্ত। এই বৃহত্তর সত্তা কি কামনা করে, কি চায়? সে চায়—জড়ের কারাগারের এই অচলত্ব ও স্থবিরত্ব ছাড়িয়া বিশ্বব্যাপ্তি, চায় গতি, চায় জগৎ ও জীবনের সৌন্দর্য-উপলব্ধি, চায় সকলের সহিত হৃদয়ের আনন্দ-বন্ধনে যুক্ত হইতে—চায় প্রেম। এই সকলের দ্বারা সে নিজেকে সার্থক করিতে চায়। রাজদৈত্যের মধ্যে এই জীবন-গতি, এই প্রাণ-চাঞ্চল্য, এই প্রকৃতির সৌন্দর্য ও মানবের প্রেমাকাঙ্ক্ষা ভস্মাচ্ছাদিত অগ্নির মতো স্থপ্ত আছে, অতৃপ্ত পড়িয়া আছে;—তাই জীবনকে সে কেবল রসহীন, আনন্দহীন, যন্ত্র-ঘর্ষ-মুখর, যান্ত্রিক-কর্ম-সাধনের মত্ততা ও লুদ্ধ সঞ্চয়ের প্রয়াসরূপেই পাইয়াছে।

তারপর এই রুদ্ধ, অসম্পূর্ণ জীবনে রাজার মুক্তির দূত আসিয়া উপস্থিত হইল। সে দূত নন্দিনী। রাজার অন্তরাঙ্গা যাহা যাহা আকাঙ্ক্ষা করিতেছিল এবং যাহা না পাইয়া অশান্তি, অতৃপ্তি অনুভব করিতেছিল, তাহার যুতিমান প্রকাশ সে দেখিল নন্দিনীর মধ্যে। সেই প্রাণ-চাঞ্চল্য, সেই সৌন্দর্য, সেই প্রেম, যাহা তাহার বৃহত্তর জীবন অন্তরে অন্তরে কামনা করিতেছে, তাহারাই নন্দিনীর মধ্যে রূপায়িত। সে যেন রাজারই বৃহত্তর জীবনের প্রতিক্রিয়া। তখন ভীষণ অন্তর্দ্বন্দ্ব উপস্থিত হইল। এই দ্বিতীয় সত্তা তো মরে না, কেবল রুদ্ধ ও অসাড় হইয়া থাকে মাত্র, সে জাগিয়া উঠিয়া পশু-সত্তার সহিত যুদ্ধ আরম্ভ করিল। রাজা একবার নন্দিনীর প্রতি আকৃষ্ট হয়, আর বার তাহাকে তাড়াতাড়ি বিদায় দিয়া কর্মে ব্যাপৃত হয়। এই দুই শক্তির প্রবল টানাটানির পর রাজার পশু-সত্তা পরাজিত হইল, দেব-সত্তার জয় হইল। নন্দিনী জিতিল। রাজা নিজেই ধ্বজা-দণ্ড ভাঙিয়া নন্দিনীর সঙ্গে জালের আড়াল হইতে বাহির হইয়া আসিল। রাজা তাহার অস্বাভাবিক রুদ্ধ জীবন হইতে মুক্ত হইয়া সার্থক জীবনের সন্ধান পাইল। ইহাই 'রক্তকরবী'-নাটকের ভাববস্তুর কাঠামোটুকু।

এখন নাটকের ভিতরে প্রবেশ করা যাক। এই নাটকের মূলদৃশ্যটি হইতেছে রাজা ও নন্দিনীর মধ্যে। এই দুইটি বিরুদ্ধশক্তির চারিদিকে উভয়দলের লোকের

না...আমি একান্ত মরুভূমি—তোমার মতো একটি ছোট ঘাসের দিকে হাত বাড়িয়ে বলছি, আমি তপ্ত, আমি তিক্ত, আমি ক্লান্ত। তুমি দাহে এই মরুটাকত উর্বরা ভূমিকে লেহন করে নিয়েছে, তাতে মরুর পরিসরই বাড়ছে, ওই একটুখানি দুর্বল ঘাসের মধ্যে বে-প্রাণ আছে তাকে আপন করতে পারছে না।

ইহাই জড়বাদী যান্ত্রিক শক্তির অন্তরের আক্ষেপ। কেবল দেহবাদ ও ভোগস্বখ-সর্বস্বতার পরিপূষ্টির জগৎ অপরাধ উপকরণ ও বিপুলধনরত্ন-সংগ্রহের শক্তি ও কৌশলের মধ্যে যে মানুষের অন্তরাগ্না বঞ্চিত, প্রকৃতির সৌন্দর্য ও মানুষের প্রেমের সঙ্গে যুক্ত না হইলে যে জীবনের পরিপূর্ণতা-লাভের সহজাত আকাজক্ষা নিরুদ্ধ,—তাহারই মর্মান্তিক ট্র্যাজেডিটুকু বক্ষরাজের আত্মবিশ্লেষণে চমৎকার ফুটিয়া উঠিয়াছে।

জীবনের পরিপূর্ণতা এই বিপুল শক্তির সহিত সৌন্দর্য ও প্রেমের সহজ মিলনের মধ্যে নিহিত। ইহাদের সহজ মিলনেই হইয়া ওঠে জীবন আনন্দময় ও সার্থক। নমস্ত সৃষ্টির মধ্যে এই মিলনাত্মক দ্বৈত-নৃত্য চলিতেছে,—এই নৃত্য কঠিনের সহিত মধুরের, বজ্রের সহিত মেঘের সম্মিলিত নৃত্য। নটরাজের বিশ্বনৃত্যের ছন্দ ও সুরে যেমন শক্তির সহিত সৌন্দর্যের মিলন-নৃত্য, মানবের মধ্যেও ইহারই লীলায়িত গতি অভিযুক্ত। মানুষ যেমন প্রাণকে ধারণ করিবার শক্তি অর্জন করিবে, তেমনি প্রাণের লীলাকে—সৌন্দর্য-মাধুর্যকেও উপভোগ করিবে। ইহাতেই তাহার পূর্ণ সার্থকতা। মকররাজ এতদিন অন্ধের মতো প্রাণকে ধারণ করিবার জড়শক্তি—বিজ্ঞানশক্তিকেই অর্জন করিয়াছে, জীবনের অগ্র অংশের—প্রচ্ছন্ন ও অবদমিত সৌন্দর্য-মাধুর্য-অংশের প্রতি দৃষ্টি দেয় নাই। আজ প্রাণের সেই সহজ লীলা-অংশের—সেই সৌন্দর্য-মাধুর্য-প্রেমের—মূর্তিমতী প্রকাশ নন্দিনীকে দেখিয়া সে লালায়িত হইয়া উঠিয়াছে।—

নন্দিন, একদিন দূরদেশে আমারই মতো একটা ক্লান্ত পাহাড় দেখেছিলুম। বাইরে থেকে বুঝতে পারি নি তার সমস্ত পাথর ভিতরে ভিতরে ব্যথিয়ে উঠছে। একদিন গভীর রাত্রে ভীষণ শব্দ শুনলুম...সকালে দেখি পাহাড়টা ভূমিকম্পের টানে মাটির নিচে তলিয়ে গেছে। শক্তির ভার নিজের আগোচরে কেমন ক'রে নিজেকে পিষে ফেলে সেই পাহাড়টাকে দেখে তাই বুঝেছিলুম। আর তোমার মধ্যে একটা জিনিস দেখছি—সে এর উলটো।

নন্দিনী। আমার মধ্যে কি দেখছ।

নেপথ্যে (রাজা)। বিশ্বের বাণীতে নাচের যে-ছন্দ বাজে সেই ছন্দ।...সেই ছন্দে বস্তুর বিপুল ভার হাক্কা হয়ে যায়।...সেই নাচের ছন্দেই নন্দিনী, তুমি অমন সহজ হয়েছ, অমন স্থন্দর।

এই ছন্দ, এই স্বসংগতিই তাহার মধ্যে রুদ্ধ হইয়া আছে। তাহার প্রকৃত অন্তর-তম সত্তা বিধাতা যেন রুদ্ধ করিয়া রাখিয়াছেন। ‘বিধাতার সেই রুদ্ধমুঠো আমাকে খুলতেই হবে।’ নিজের প্রকৃত সত্তাকে সে বাহির করিবেই—ইহাই তাহার সংকল্প। নন্দিনীর আবির্ভাবে রাজার অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি। ইহা তাহার নিজের বিরুদ্ধে নিজেরই বিদ্রোহ। নিজের এক-সত্তার সহিত অন্ত-সত্তার দ্বন্দ্ব। ক্রমে এই দ্বন্দ্বের তীব্রতা বৃদ্ধি পায়। একদিকে শক্তির হৃদয়হীন অভিযান, বুদ্ধির অহুশীলন-দীপ্ত শক্তির দম্ভ, দৈত্যের মতো দীর্ঘদিন বাঁচিবার আকাঙ্ক্ষা, ইঞ্জিয়দ্বারে সমস্ত জানিবার ও বুঝিবার প্রেরণা, উদ্দেশ্যহীন অপরিমেয় সঞ্চয়ের লালসা,—অপর দিকে প্রাণের লীলা, সৌন্দর্য ও প্রেমের দম্ভহীন সর্বজয়ীশক্তি—আকাশের আলো, বাতাসের গান, স্বদূরের আকাঙ্ক্ষা, জীবনে যা-কিছু মধুর, কোমল, অনির্বচনীয়, হৃদয়রঞ্জন, সেই সহজ আনন্দের আকর্ষণ। এই দ্বন্দ্বের নানা অভিব্যক্তি রাজার কথায় ও কাজে।—

নন্দিনী। ওর ঝাঁ হাতের উপর বাজপাখি বসে ছিল; তাকে দাঁড়ের উপর বসিয়ে ও আমার মুখে চেয়ে রইল। তারপরে, যেমন বাজপাখির পাখার মধ্যে আঙুল চালাচ্ছিল তেমনি করে আমার হাত নিয়ে আস্তে আস্তে হাত বুলিয়ে দিতে লাগল। একটু পরে হঠাৎ জিজ্ঞাসা করলে, ‘আমাকে ভয় করে না?’ আমি বললুম, ‘একটুও না’। তখন আমার খোলা চুলের মধ্যেই দুই হাত ভরে দিয়ে কতক্ষণ চোখ বুজে বসে রইল। এক সময় ঝোঁকে উঠে বর্ণাফলার মতো দৃষ্টি আমার মুখের উপর রেখে হঠাৎ বলে উঠল, ‘আমি তোমাকে জানতে চাই’। আমার কেমন গা শিউরে উঠল। বললুম, ‘জানবার কী আছে। আমি কি তোমার পুঁথি।’ সে বললে, ‘পুঁথিতে যা আছে সব জানি, তোমাকে জানি নে।’ তার পরে কি রকম ব্যগ্র হয়ে উঠে বললে, ‘রঞ্জনের কথা আমাকে বলো। তাকে কি-রকম ভালোবাস।’ আমি বললুম, ‘জলের ভিতরকার হাল যেমন আকাশের উপরকার পালকে ভালোবাসে—পালে লাগে বাতাসের গান, আর হালে লাগে ঢেউয়ের নাচ।’ মস্ত একটা লোভী ছেলের মতো একদৃষ্টে তাকিয়ে চুপ করে গুনলে। হঠাৎ চমকিয়ে দিয়ে বলে উঠল, ‘ওর জন্তে প্রাণ দিতে পার?’ আমি বললুম, ‘এখুঁনি।’ ও যেন রেগে গর্জন করে বললে, ‘কখুঁনো না।’ আমি বললুম, ‘হাঁ পারি।’ ‘তাতে তোমার লাভ কী।’ বললুম, ‘জানি নে।’ তখন ছটফট করে বলে উঠল, ‘যাও, আমার ঘর থেকে যাও, কাজ নষ্ট কোরো না।’ মানে বুঝতে পারলুম না।

রাজার অন্তর্দ্বন্দ্বের সার্থক চিত্র এটি। সৌন্দর্য যে হাতে ধরা যায় না, কেবল হৃদয় দিয়া অনুভব করিতে হয়, আর প্রেমও যে এক অনির্বচনীয় অনুভূতি এবং এমন একটা জিনিস, যাহার জন্ত আত্মবিসর্জন অতি সহজ—এই বিষয়টি সে বুঝিতে পারে না, অথচ ইহার প্রবল আকর্ষণ অনুভব করে 'সে, আর সেই জন্তই এক গুঁট ব্যাকুলতাও অনুভব করে। রঞ্জন যে নন্দিনীর প্রেমের পাত্র, এবং উভয়েই সেই প্রেমে ধত্তা, এইটি তাহার বঞ্চিত হৃদয়কে কাঁটার মতো বিদ্ধ করে, তাই রঞ্জনের উপর তাহার দ্বৈধ। আবার এই আত্মবিস্মৃত অবস্থা হইতে বস্তুনিষ্ঠ মন তাহাকে এক ধাক্কা পূর্ববর্ত অবস্থায় ফিরাইয়া আনে—তখনই সে মায়াপাশ ছিন্ন করিবার জন্ত নন্দিনীকে বাহিরে যাইতে বলে।

এই দ্বন্দ্ব—এই দেব-দানবের যুদ্ধ, রাজার মনে ক্রমেই তীব্রতর হইতেছে। এই দ্বন্দ্বের আর একটি সুন্দর চিত্র—

নন্দিনী।...মা গো, তোমার হাতে ওটা কী।

নেপথ্যে (রাজা)। 'একটা মরা ব্যাঙ...এই ব্যাঙ একদিন পাথরের কোর্টরের মধ্যে ঢুকেছিল। তারি আড়ালে তিন হাজার বছর ছিল টিকে। এইভাবে কী করে টিকে থাকতে হয় তারি রহস্য ওর কাছে থেকে শিখছিলুম আজ আর ভালো লাগল না, পাথরের আড়াল ভেঙে ফেললুম, নিরন্তর টিকে-থাকার থেকে ওকে দিলুম মুক্তি।

নন্দিনী। আমারো চারিদিক থেকে তোমার পাথরের দুর্গ আজ খুলে যাবে। আমি জানি, আজ রঞ্জনের সঙ্গে দেখা হবে।

নেপথ্যে। তোমাদের দুজনকে তখন একসঙ্গে দেখতে চাই।

নন্দিনী। জালের আড়ালে তোমার চশমার ভিতর দিয়ে দেখতে পাবে না।

নেপথ্যে। ঘরের ভিতর বসিয়ে দেখব।

নন্দিনী। তাতে কী হবে।

নেপথ্যে। আমি জানতে চাই।..

নন্দিনী। মনে হয়, যে-জিনিসটাকে মন দিয়ে জানা যায় না, প্রাণ দিয়ে বোঝা যায়, তার 'পরে তোমার দরদ নেই।

নেপথ্যে। তাকে বিশ্বাস করতে সাহস হয় না, পাছে ঠকি। যাও ভূমি, সময় নষ্টকোরো না।—না না, একটু রোসো। তোমার অলকের থেকে ওই যে রক্তকরবীর গুচ্ছ গালের কাছে নেমে পড়েছে, আমাকে দাও।

নন্দিনী। এ নিয়ে কী হবে।

নেপথ্যে। ওই ফুলের গুচ্ছ দেখি আর মনে হয়, ওই যেন আমারি রক্ত-

আলোর শনিগ্রহ ফুলের রূপ ধরে এসেছে। কখনো ইচ্ছে করছে, তোমার কাছ থেকে কেড়ে নিয়ে ছিঁড়ে ফেলি; আবার ভাবছি, নন্দিনী যদি কোনোদিন নিজের হাতে ওই মঞ্জরী আমার মাথায় পরিয়ে দেয়, তাহলে — নন্দিনী। তাহলে কী হবে।

নেপথ্যে। তাহলে হয়তো আমি সহজে মরতে পারব।...

নন্দিনী। তোমার দুর্গহ্যারের কাছে বসে থাকব। রঞ্জন যখন সেই পথ দিয়ে আসবে, দেখতে পাবে আমি তারি জন্তে অপেক্ষা করে আছি।

নেপথ্যে। রঞ্জনকে যদি দ'লে ধুলোর সঙ্গে মিলিয়ে দিই, আর তাকে একটুও চেনা না যায়!

নন্দিনী। আজ তোমার কী হয়েছে। আমাকে মিছিমিছি ভয় দেখাচ্ছ কেন?...ভয় দেখাবার ব্যবসা এখনকার মানুষের। তোমাকে তাই তারা জাল দিয়ে ঘিরে অদ্ভুত সাজিয়ে রেখেছে। এই জুজুর পুতুল সেজে থাকতে লজ্জা করে না?...

নেপথ্যে। তোমার স্পর্ধা তো কম নয়। এতদিন যা-কিছু ভেঙে চুরমার করেছি তারি রাশ-করা পাহাড়ের চূড়ার উপরে তোমাকে দাঁড় করিয়ে দেখাতে ইচ্ছে করছে।...তারপরে আমার শেষ ভাঙাটা ভেঙে ফেলি। দাঁড়িমের দানা ফাটিয়ে দশ আঙুলের ফাঁকে ফাঁকে যেমন তার রস বের করে, তেমনি তোমাকে আমার এই দুটো হাতে—যাও যাও, এখনি পালিয়ে যাও, এখনি।

আমি যে কী অদ্ভুত নিষ্ঠুর, তার সমস্ত প্রমাণ তোমার কাছে প্রত্যক্ষ দেখিয়ে নিতে ইচ্ছে করছে। আমার ঘরের ভিতর থেকে কখনো আতর্জনাদ শোন নি? সৃষ্টিকর্তার চাতুরী আমি ভাঙি। বিশ্বের মর্মস্থানে যা লুকানো আছে তা ছিনিয়ে নিতে চাই, সেই সব ছিন্ন প্রাণের কারা...আমি হয় পাব, নয় নষ্ট করব...পালাও তুমি, পায়রা যেমন পালায় বাজপাখীর ছায়া দেখে...শোনো শোনো, ফিরে এসো তুমি। নন্দিনী! নন্দিনী!...সামনে তোমার চোখেমুখে প্রাণের লীলা, আর পিছনে তোমার কালোচুলের ধারা মৃত্যুর নিস্তক্কর বারনা। আমার এই হাতদুটো সেদিন তার মধ্যে ডুব দিয়ে মরবার আরাম পেয়েছিল। মরণের মাধুর্য আর কখনো এমন করে ভাবি নি। সেই গুচ্ছগুচ্ছ কালোচুলের নিচে মুখ ঢেকে ঘুমোতে ভারি ইচ্ছে করছে। তুমি জান না, আমি কত শ্রান্ত।...

নন্দিনী। তোমাকে আমার গানটা শেষ করে শুনিয়ে দিই—

'ভালোবাসি ভালোবাসি'

এই স্থরে কাছে দূরে জলে-স্থলে বাজায় বাঁশি।...

নেপথ্যে। থাক্ থাক্, থামো তুমি, আর গেলো না।

নন্দিনী। পাগলভাই, ওই-যে মরা ব্যাঙটা ফেলে রেখে দিয়ে কখন পালিয়েছে।
গান শুনে ও ভয় পায়।

বিশু। ওর বুকের মধ্যে যে বুড়ো ব্যাঙটা সকলরকম স্বরের ছোঁয়াচ বাঁচিয়ে
আছে, গান শুনে তার মরতে ইচ্ছে করে। তাই ওর ভয় লাগে।—

এই আকর্ষণ-বিকর্ষণের পালায় মকররাজ ক্লান্ত, পরিশ্রান্ত, তাই সৌন্দর্য-মাধুর্যের
মধ্যে একেবারে ডুবিয়া তাহার পশু-সত্তার মৃত্যু ঘটাইয়া সে মুক্তি কামনা করে।
ইহার পরেই এই স্বন্দর—এই বিরোধের চরম পরিণতি।—

নন্দিনী। (জানালার ঘা দিয়ে) সময় হয়েছে, দরজা খোলো।

নেপথ্যে। আবার এসেছ অসময়ে। এখনি যাও, যাও তুমি... আজ ধ্বজাপূজা,
আমার মন বিক্ষিপ্ত করো না। পূজার ব্যাঘাত হবে। যাও, যাও, এখনি
যাও। নন্দিনী। আমার ভয় ঘুচে গেছে। অমন করে তাড়াতে পারবে না।
মরি সেও ভালো, দরজা না খুলিয়ে নড়ব না ..

নেপথ্যে। আমি ক্লান্ত, ভারি ক্লান্ত। ধ্বজাপূজায় অবসাদ ঘুচিয়ে আসব।
আমাকে দুর্বল করো না। এখন বাধা দিলে রথের চাকায় গুঁড়িয়ে যাবে।...

নন্দিনী। বুকের উপর দিয়ে চাকা চলে যাক, নড়ব না। ..

নেপথ্যে। ...স্পর্ধা চূর্ণ করব। তোমাকে আমার পরিচয় দেবার সময় এসেছে।

নন্দিনী। পরিচয়ের অপেক্ষাতেই আছি, খোলো দ্বার। (দ্বার উদ্ঘাটন)

ওকি! ওই কে প'ড়ে। রঞ্জনের মতো দেখছি যেন! ...এই তো আমার

রঞ্জন। জাগো রঞ্জন, আমি এসেছি তোমার সখী। রাজা, ও জাগে না কেন?

রাজা। ঠকিয়েছে। আমাকে ঠকিয়েছে এরা। সর্বনাশ! আমার নিজের যন্ত্র

আমাকে মানছে না। ডাক্ তোরা, সর্দারকে ডেকে আন, বেঁধে নিয়ে

আয় তাকে।

নন্দিনী। রাজা, রঞ্জনকে জাগিয়ে দাও, সবাই বলে তুমি জাহ্নু জান, ওকে
জাগিয়ে দাও।

রাজা। আমি যমের কাছে জাহ্নু শিখেছি, জাগাতে পারিনে। জাগরণ
ঘুচিয়ে দিতে পারি।

নন্দিনী। তবে আমাকে ওই ঘুমেই ঘুম পাড়াও। আমি সহিতে পারছি নে।
কেন এমন সর্বনাশ করলে।

রাজা। আমি যৌবনকে মেরেছি।—এতদিন ধরে আগার সমস্ত শক্তি

নিরে কেবল যৌবনকে মেরেছি। মরা-যৌবনের অভিশাপ আমাকে লেগেছে।...

নন্দিনী। (রঞ্জনের প্রতি) বীর আমার, নীলকণ্ঠপাখির পালক এই পরিষে দিলুম তোমার চূড়ায়। তোমার জয়যাত্রা আজ হতে শুরু হয়েছে। সেই যাত্রার বাহন আমি।—আহা, এই-যে ওর হাতে সেই আমার রক্তকরবীর মঞ্জরি।...রাজা, কোথায় সেই বালক।...

রাজা। বৃদ্ধবৃদ্ধের মতো সে লুপ্ত হয়ে গেছে।

নন্দিনী। রাজা, এইবার সময় হল।...আমার সমস্ত শক্তি নিয়ে তোমার সঙ্গে আমার লড়াই।

রাজা। আমার সঙ্গে লড়াই করবে তুমি! তোমাকে যে এই মুহূর্তেই মেরে ফেলতে পারি।

নন্দিনী। তার পর থেকে মুহূর্তে মুহূর্তে আমার সেই মরা তোমাকে মারবে। আমার অস্ত্র নেই, আমার অস্ত্র মৃত্যু।

রাজা। তা-হলে কাছে এসো। সাহস আছে আমাকে বিশ্বাস করতে? চলো আমার সঙ্গে। আজ আমাকে তোমার সাথী করো, নন্দিনী।

নন্দিনী। কোথায় যাব।

রাজা। আমার বিরুদ্ধে লড়াই করতে, কিন্তু আমারই হাতে হাত রেখে। বুঝতে পারছ না? সেই লড়াই শুরু হয়েছে। এই আমার ধ্বজা, আমি ভেঙে ফেলি ওর দণ্ড, তুমি ছিঁড়ে ফেলো ওর কেতন। আমারই হাতের মধ্যে তোমার হাত এসে আমাকে মারুক, মারুক, সম্পূর্ণ মারুক তাতেই আমার মুক্তি...এখনো অনেক ভাঙা বাকি, তুমিও তো আমার সঙ্গে যাবে নন্দিনী, প্রলয়পথে আমার দীপশিখা?

নন্দিনী। যাব আমি।

রঞ্জনের মৃত্যুর প্রচণ্ড আঘাতে এই দ্বন্দ্ব ধূলিসাৎ হইল, রাজা তাহার মুক্ত স্বরূপকে ফিরিয়া পাইল—রাজার মুক্তিতেই বিরোধের অবসান। ইহাই ‘রক্তকরবী’র নাট্যবস্তুর মূলমন্ত্র।

এখন রঞ্জন ও নন্দিনীর স্বরূপ বুঝিলে ইহা আরো পরিষ্কারভাবে বুঝা যাইবে। রঞ্জন কি? রঞ্জন যৌবনের প্রতীক। (যৌবনের মধ্যে প্রাণের শ্রেষ্ঠ প্রকাশ। যৌবনের স্বরূপ হইল অফুরন্ত শক্তি ও সাহস, ছন্দায়িত গতিবেগ, আনন্দের সর্বব্যাপী অনুভূতি—সৌন্দর্য, প্রেম ও কল্যাণের বিশুদ্ধ উপলব্ধি। এই যৌবন

কেবল বয়সের যৌবন নয়—ইহা মনের ও হৃদয়ের যৌবন। এই যৌবন অন্তরাঙ্গার চিরসম্পদ—প্রাণের শ্রেষ্ঠ প্রকাশক্ষেত্র। ইহাই মানুষের দেব-অংশের নিত্য-স্বভাব। অপাপবদ্ধ, অহংমুক্ত মানুষের ইহাই বিস্তৃত সত্তা। বৃদ্ধ ঠাকুরদাদার মধ্যেও এই যৌবনকে দেখা গিয়াছে। রঞ্জনের মৃত্যুতে তাই রাজা আক্ষেপ করে,—‘আমি যৌবনকে মেরেছি—এতদিন ধরে আমার সমস্ত শক্তি নিয়ে কেবল যৌবনকে মেরেছি। মরা-যৌবনের অভিশাপ আমাকে লেগেছে।’ রাজার মধ্যেও এই নিত্য-যৌবন আছে, ইহাই তাহার বিস্তৃত সত্তা; কিন্তু তাহার ঘোরতর যান্ত্রিক নিয়ম-ব্যবহার দ্বারা তাহা অবরুদ্ধ—মৃত। রাজার জীবনে তাহার প্রকাশ নাই—সে তাহাকে উপলব্ধি করিতে পারিতেছে না; অথচ হৃদয়ের অন্তস্তল হইতে উহার স্বাভাবিক প্রেরণা অহুত্ব করিতেছে। উহাই রাজার চিত্ত-দ্বন্দ্বের কারণ।

নন্দিনী কে? সে লীলাময় প্রাণের প্রতীক। প্রাণের লীলার প্রকাশ সহজ আনন্দে। আনন্দের শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তি সৌন্দর্যে ও প্রেমে, সর্ব-বন্ধনহীন মুক্তির মধ্যে। এই সৌন্দর্য, প্রেম ও মুক্তি একটি নারীমূর্তির মধ্যে রূপায়িত করা হইয়াছে। সে নারী নন্দিনী। তাই নন্দিনী মূলত প্রাণলীলার স-মূর্তি, আনন্দ-স্বরূপিণী—সৌন্দর্য প্রেম-ও-মুক্তি-রূপিণী।

এই প্রাণের লীলা যৌবনের মধ্যে মূর্ত—উহাই তাহার সর্বশ্রেষ্ঠ বিকাশের ক্ষেত্র। যৌবনের হৃদয় গতিবেগের মধ্যে, তাহার নিখিলপ্রসারী উচ্ছল আনন্দের মধ্যেই প্রাণের যথার্থ স্বরূপ প্রকটিত। যৌবনের বিস্তৃত আনন্দের মধ্য হইতেই প্রাণ তাহার যথার্থ সঞ্জীবনীশক্তি, তাহার আত্মবিকাশের সহজ ও স্বাভাবিক প্রেরণা, তাহার আশা-আকাঙ্ক্ষার চরম সার্থকতালাভের সামর্থ্য সংগ্রহ করে। তাই রঞ্জন ও নন্দিনীর সম্বন্ধ অচ্ছেদ্য। রঞ্জন-বিহনে নন্দিনী তাহার সৌন্দর্য ও প্রেমের চরম মূর্তি প্রকাশ করিতে পারেনা—পূর্ণ সার্থকতা লাভ করিতে পারে না। রঞ্জন ছাড়া সে অসম্পূর্ণ। তাই রঞ্জনের সঙ্গে মিলিত হইবার এতো আকাঙ্ক্ষা নন্দিনীর।

রক্তকরবীর তাৎপর্য কি? নন্দিনীর যাহা স্বরূপ, রক্তকরবী তাহারই প্রতীক। নন্দিনী মানবকথা,—সে প্রাণ, সৌন্দর্য ও প্রেমের শক্তিরূপে বাহিরের নানা সম্বন্ধের মধ্যে প্রকাশিত, আর তাহার মধ্যকার এই প্রাণ, প্রেম ও সৌন্দর্যের বস্তুর নিরপেক্ষ ভাবটি রক্তকরবী ফুলের সংকেতে ব্যক্ত। মূলত রক্তকরবী ও নন্দিনী একই বস্তু। দেহী তাহার অন্তর্নিহিত ভাবে সংকেতরূপে বাহিরে ধারণ করিয়াছে মাত্র।

রাজা রঞ্জনকে নিজের প্রতিদ্বন্দ্বী মনে করিয়া ঈর্ষা-সম্ভাত অকস্মাৎ ক্রোধের এক মৃৎ উচ্ছ্বাসে তাহাকে হত্যা করিল। প্রাণের সমস্ত লীলায়িত চাঞ্চল্য,

উদ্বেলিত আনন্দ-সাগরের উর্মি-নৃত্য ও নব নব জীবনবিকাশের আলোকজ্বল দিগ্বলয়ের উপর চিরতরে কৃষ্ণ-যবনিকা নামিয়া আসিল। রঞ্জনের মৃত্যুতে নন্দিনীর জীবন ব্যর্থ হইল। যৌবনহীন, আনন্দহীন জীবনের ব্যর্থতার হাহাকারে রাজার অবরুদ্ধ সত্যকার সত্তা অবশেষে সবলে সকল বন্ধন ছিঁড়িয়া জালের আবরণ হইতে মুক্ত হইয়া আসিল। তাহার মধ্যকার বিভীষণ-অংশ বাবণ-অংশকে বধ করিল। তখন অগ্নাত্ত বিগতমোহ লোকদের সঙ্গে রাজা সমস্ত যক্ষপুরীকে ধ্বংস করিতে ছুটিল।

কিন্তু রঞ্জন কি সত্যই মরিয়াছে? রঞ্জন তো কখনো মরিতে পারে না—তাহা হইলে প্রাণ মিথ্যা, নন্দিনী মিথ্যা, রক্তকরবী মিথ্যা। (মৃত্যুর মধ্য দিয়াই যৌবনের জয়যাত্রা, প্রাণই সেই জয়যাত্রার বাহন। তাই নন্দিনী বলে—‘বীর আমার, নীলকণ্ঠপাখির পালক এই পরিষে দিলুম তোমার চূড়ায়। তোমার জয়যাত্রা আজ হতে শুরু হয়েছে। সেই যাত্রার বাহন আমি।’ আবার বলে—‘মৃত্যুর মধ্যে তার অপরাজিত কণ্ঠস্বর আমি যে শুনতে পাচ্ছি। রঞ্জন বেঁচে উঠবে—ও কখনো মরতে পারে না।’ ‘ও আবার আসার জন্ত প্রস্তুত হবে, ও আবার আসবে।’ ‘জয় রঞ্জনের জয়’ বলিয়া নন্দিনী ছুটিয়া গেল ‘শেষ মুক্তিতে’। তাহার ডানহাতের রক্তকরবীর গুচ্ছ খসিয়া পড়িয়া যক্ষপুরীর ধুলায় লুটাইতে লাগিল। রঞ্জনের রক্তের রেখা, নন্দিনীর বৃকের রক্ত, আর রক্তকরবীর গুচ্ছ একত্রে উজ্জল লাল আভায যক্ষপুরীর বৃকে অগ্নান দীপ্তিতে শোভা পাইতে লাগিল। রঞ্জন-নন্দিনীর আত্ম-বিসর্জনে যক্ষপুরীর মধ্যে মুক্তির হাওয়া বহিল, যৌবন ও প্রাণেরই চিরন্তন জয় ও অমরত্ব ঘোষণা করিয়া গেল তাহারা। এই নন্দিনী ও পরোক্ষভাবে রঞ্জন কর্তৃক মোহগ্রস্ত রাজার উদ্ধারসাধন ও যক্ষপুরীর নিরেট রুদ্ধতার মধ্যে প্রাণ-চাঞ্চল্য বহন করিয়া আনাই এই নাটকের বিষয়বস্তু।

এই মূল-বিষয়বস্তুর উপস্থাপন করা হইয়াছে আধুনিক ইউরোপীয় ধনতন্ত্র ও অর্থগুরুতা, বিজ্ঞানসাধনার শক্তিবলে প্রকৃতির উপর প্রভুত্বস্থাপনের দৃষ্ট, অনাস্বাদী বস্তুতান্ত্রিক সভ্যতা এবং নিয়মতন্ত্রসর্বস্ব যান্ত্রিক শাসন ও শোষণ-ব্যবস্থার পটভূমিকায়। এইসব বিরুদ্ধশক্তির প্রভাবে কি করিয়া মানুষের অন্তরাখ্যা আবদ্ধ হয় এবং কি করিয়া প্রাণশক্তি, সৌন্দর্য ও প্রেমের শক্তি তাহার রূপান্তর ঘটাইয়া উদ্ধারসাধন করে, ইহারই কাহিনী এই নাটকের পূর্ণাঙ্গ বিষয়বস্তু।

এখন এই বিরুদ্ধশক্তির স্বরূপ বিচার করা যাক। যক্ষপুরীর সমাজ ও শাসনে উৎকর্ষত ধনতন্ত্রের রূপটি প্রকটিত। রাজ্যের সমস্ত পরিচালন-ব্যবস্থা একটা কলের নিয়মতন্ত্রের অধীনে যন্ত্রের আকারে পর্ঘবসিত হইয়া বস্তুসংগ্রহে, অর্থসংগ্রহে ব্যস্ত।

সারা দিনরাত চলিয়াছে সোনার তাল খুঁড়িয়া বাহির করিবার কাজ। ব্যক্তি-মানুষের এখানে কোনো অস্তিত্ব নাই, মানুষ এখানে এই বিরাট সংগ্রহ-যন্ত্রের অংশ-স্বরূপমাত্র, তাহার মূল্যও এই উদ্দেশ্যের দ্বারা নিরূপিত। মানুষ এখানে সংখ্যায় পরিণত, সে এখানে ৬৯৬ বা ৪৭৫, বাস করে, ট ৪ পাড়ায়, কি দস্তা-ন বা মূর্খণ্য-৭ পাড়ায়। মূল-রাজশক্তি এখানে একটা পাষণ-দৃঢ় কাঠামো, একটা নৈব্যক্তিক শাসনযন্ত্রের মধ্য দিয়া অভিব্যক্ত। রাজার মূল্য এখানে এই শাসনযন্ত্রের প্রতিনিধি হিসাবে, এই শাসন ও শোষণের প্রতীক হিসাবে—ব্যক্তিমূল্য এখানে স্বীকৃত নয়। এই শাসনের ধারক ও বাহক কতকগুলি কর্মচারী। এই কর্মচারিতত্ত্ব বা আমল-তত্ত্বই এই শাসনযন্ত্রকে পরিচালিত করে। এই শাসনে মনুষ্যত্বের কোনো চিহ্ন নাই, জীবনের বৃহত্তর আবেদনের কোনো স্পর্শ নাই। শাসক ও শাসিত বা শোষিতের দল উভয়েই এখানে প্রাণহীন, হৃদয়হীন যন্ত্রস্বরূপ—এই যন্ত্রস্বরূপত্বের মধ্যেই তাহাদের সার্থকতা নির্ধারিত।

চরিত্রগুলির দিকে দৃষ্টি দিলে ও তাহাদের উপর নন্দিনীর প্রভাব লক্ষ্য করিলে ইহা আরো স্পষ্ট হইবে।

এই সংগ্রহশীল ধনতান্ত্রিক রাজশক্তির প্রধান ভিত্তি বস্তুবিজ্ঞা বা বৈজ্ঞানিক জ্ঞান-বুদ্ধি। অধ্যাপক তাহারই ধারক ও বাহক। তাহার সমস্ত বিজ্ঞানবুদ্ধি এই বিজ্ঞান-দৃষ্ট যান্ত্রিক ব্যবস্থা ও শাসনের কৌশল ও তত্ত্ব-আবিষ্কারে নিযুক্ত। বস্তুতন্ত্র অনাত্মবাদী, জড়শক্তির উপাসনায় নিরত; বিজ্ঞানবুদ্ধি অতি-প্রাকৃত শক্তিতে অবিদ্বানী; তাহাদের উপর প্রতিষ্ঠিত ধনতন্ত্রও মানুষের অন্তরতম সত্তাকে অস্বীকার করে। বস্তুতন্ত্রের স্বরূপ হইল কোনো-কিছুকে বস্তুহিসাবে জানা ও পাওয়া এবং দেহ ও তাহার ভোগবিলাসকে অটুট রাখা। রাজার উক্তির মধ্যে ইহার চমৎকার স্বরূপ-উল্লেখ আছে,—‘এই বস্তুতত্ত্ববিজ্ঞা তো সিঁধকাঠি দিয়ে একটা দেয়াল ভেঙে তার পিছনে আর একটা দেয়াল বের করেছে—কিন্তু প্রাণপুরুষের অন্তরমহল কোথায়?’

অধ্যাপক ‘দিনরাত পু’থির মধ্যে গর্ত খুঁড়েই’ চলেছে, সে ‘নিরেট নিরবকাশ-গর্তের পতঙ্গ, ঘন কাজের মধ্যে মেরিয়ে’ আছে। এই বস্তুজ্ঞানসাধনার আড়ালে অধ্যাপক অন্তরিত হইয়া ছিল। হঠাৎ নন্দিনীর আবির্ভাবে তাহার মন চঞ্চল হইয়া ওঠে। জীবনের আনন্দময় স্বরূপের আভাস সে নন্দিনীর মধ্যে পায়। সে বলে—‘তুমি ফাঁকা সময়ের আকাশে সন্ধ্যাতারাটি, তোমাকে দেখে আমাদের ডানা চঞ্চল হয়ে ওঠে’; ‘ক্ষণে ক্ষণে অমন চমক লাগিয়ে দিয়ে চলে যাও কেন। যখন মনটাকে নাড়া দিয়েই যাও তখন না হয় সাড়া দিয়েই বা গেলে।’...‘আমাদের

এই যক্ষপুরে যা-কিছু ধন ওই ধুলোর নাড়ির ধন—সোনা। কিন্তু সুন্দরী, তুমি যে-সোনা সে তো ধুলোর নয়, সে-যে আলোর। দরকারের বাধনে তাকে কে বাঁধবে...যক্ষপুরে তুমি সেই আচমকা আলো।'...অধ্যাপক নন্দিনীর রক্তকরবীর কঙ্কণ হইতে একটা ফুল প্রার্থনা করে, বলে, 'কতবার ভেবেছি, তুমি যে রক্তকরবীর আভরণ পর, তার একটা কিছু মানে আছে...ওই রক্ত-আভায় একটা ভয়-লাগানো রহস্য আছে, শুধু মাধুর্য নয়...সুন্দরের হাতে রক্তের তুলি দিয়েছে বিধাতা। জানিনি, রাঙা রঙে তুমি কি লিখন লিখতে এসেছ।' নন্দিনী শোষণশীল ধনতন্ত্রের রূপ দেখিয়া স্তম্ভিত হয়—'ওকি ভয়ানক দৃশ্য। প্রেতপুরীর দরজা খুলে গেছে নাকি। ওই কারা চলেছে গ্রহরীদের সঙ্গে? ওই-যে বেরিয়ে আসছে রাজার মহলের খিড়কিদরজা দিয়ে? কিন্তু এ-সব কী চেহারা। ওরা কি মানুষ। ওদের মধ্যে মাংসমজ্জা মনপ্রাণ কিছু কি আছে।' ওসব নন্দিনীদের গায়ের লোক,—ওই যে জোয়ান দুই ভাই অল্প আর উপমহ্য, আর তলোয়ার-খেলোয়ার শকলু একেবারে আখের মতো চিবিয়ে-ফেলা মূর্তি। অধ্যাপক ইহার তত্ত্ব নন্দিনীকে বুঝায়,—'নন্দিনী, যে দিকটাতে ছাই, তোমার দৃষ্টি আজ সেই দিকটাতেই পড়েছে। একবার শিখার দিকে তাকাও, দেখবে তার জিহ্বা ললক করছে।' রাজার যে 'অদ্ভুত শক্তির চেহারা'য় নন্দিনীর মন মুগ্ধ হয়েছে, 'সেই অদ্ভুতটি হল তার জমা, আর কিছুটটি হল তার খরচ। ওই ছোটোগুলো হতে থাকে ছাই, আর ওই বাড়োটা জ্বলতে থাকে শিখা। এই হচ্ছে বড়ো হবার তত্ত্ব।' নন্দিনী বলে, 'ও তো রাফসের তত্ত্ব।' অধ্যাপক বলে, 'তত্ত্বের উপর রাগ করা মিছে। সে ভালোও নয়, মন্দও নয়। যেটা হয় সেটা হয়, তার বিরুদ্ধে যাও তো হওয়ার বিরুদ্ধে যাবে।' নন্দিনী—'দিনরাত এই মানুষেরা ফাঁদের খবরদারি করে এরা একটুও কি ভালো থাকে।' অধ্যাপক—'ভালোর কথাটা এর মধ্যে নেই, থাকার কথাটাই আছে। এদের সেই থাকটা এত ভয়ংকর বেড়ে গেছে যে লাখো-লাখো মানুষের উপর চাপ না দিলে এদের ভার নামলাবে কে। জাল তাই বেড়েই চলেছে; ওদের যে থাকতেই হবে।' নন্দিনী—'থাকতেই হবে? মানুষ হয়ে থাকবার জন্ত যদি মরতেই হয়, তাতেই বা দোষ কী।' অধ্যাপক—'সেই রক্তকরবীর কংকার? খুব মধুর, তবুও যা সত্য তা সত্য। থাকবার জন্তে মরতে হবে এ কথা যারা বলে তারাই থাকে। তোমরা বলো এতে মহত্ত্বের ক্রটি হয়, রাগের সাধায় ভুলে যাও এইটেই মহত্ত্ব। বাঘকে খেয়ে বাঘ বড়ো হয় না, কেবল মানুষই মানুষকে খেয়ে ফুলে ওঠে।' এই তত্ত্বের স্বরূপ-বর্ণনার পর অধ্যাপক

নন্দিনীকে বলে—‘শিকড়ের মুঠো মেলে গাছ মাটির নিচে হরণশোষণের কাজ করে, সেখানে তো ফুল ফোটার না। ফুল ফোটে উপরের ডালে, আকাশের দিকে। ওগো রক্তকরবী, আমাদের মাটির তলাকার খবর নিতে এসো না, উপরের হাওয়ায় তোমার দোল দেখব বলে তাকিয়ে আছি।’ বস্তুবাগীশ পুরাণবাগীশকে বলে, ‘ওই যে একটি মেয়ে ধানীরঙের-কাপড়-পরা পৃথিবীর প্রাণভরা খুশিখানা নিজের সর্বদেহে টেনে নিয়েছে, ওই আমাদের নন্দিনী। এই যক্ষপুরে সর্দার আছে, মোড়ল আছে, আমার মতো পণ্ডিত আছে, কোতোয়াল আছে, জন্মাদ আছে, মূর্খফরাস আছে, সব বেশ মিল খেয়ে গেছে। কিন্তু ও একেবারে বেখাপ। চারিদিকে হাটের চোঁচামেচি, ও হল সুরবাধা তধুরা। এক-একদিন ওর চলে-যাওয়ার হাওয়াতেই আমার বস্তুচর্চার জাল ছিঁড়ে যায়।’

এই যে জড়তত্ত্ববিজ্ঞাবিশারদ, এও আনন্দলোকের বার্তাবাহিনী নন্দিনীর প্রভাবে তাহার অবরুদ্ধ সত্তাকে ফিরিয়া পাইল; সে এতোদিন ছিল একটা ‘জালের পিছনে’—‘মাল্লষের সবটুকু বাদ দিয়ে পণ্ডিতটুকু জেগে’ ছিল,—সেই শুষ্ক বিজ্ঞার ভাল ছিঁড়িয়া সে বাহির হইয়া আসিল।

ফাণ্ডলাল। কোথায় ছুটেছ, অধ্যাপক।

অধ্যাপক। কে-যে বললে, রাজা এতদিন পরে চরম প্রাণের সন্ধান পেয়ে বেরিয়েছে—পুঁথিপত্র ফেলে সঙ্গ নিতে এলুম।

ফাণ্ডলাল। রাজা তো ওই গেল মরতে, সে নন্দিনীর ডাক শুনেছে।

অধ্যাপক। তার জাল ছিঁড়েছে। নন্দিনী কোথায়।

ফাণ্ডলাল। সে গেছে সবার আগে। তাকে আর নাগাল পাওয়া যাবে না।

অধ্যাপক। এই বারই পাওয়া যাবে। আর এড়িয়ে যেতে পারবে না, তাকে ধরব।

তারপর সর্দার। এই ধনতান্ত্রিক শাসনযন্ত্র চালু করিবার শক্তিটা ইহারই হাতে। এই যান্ত্রিক শাসন ও শোষণ-ব্যবস্থা বজায় রাখিতে সে বদ্ধপরিকর; এই ব্যবস্থার একচুল ত্রুটি সে সহ্য করে না, ছলে-বলে-কৌশলে একটা নির্দিষ্ট নীতিকে কার্ণে পরিণত করিবার জ্ঞান সে সদা-জাগ্রত। রাজশক্তির বহিঃপ্রকাশ যে গভর্নমেন্ট, ইহারাই তাহার ধারক ও বাহক। একটা বিশিষ্টনীতি অনুসারে এই শাসনযন্ত্রকে নিখুঁতভাবে চালু করিবার দায়িত্ব ইহাদের। তাই রাজার ব্যক্তিগত মতামতের বাকচি ও অভিপ্রায়ের দ্বারা সে নিয়ন্ত্রিত নয়; এই যান্ত্রিক শাসন ও শোষণ-ব্যবস্থার নীতিই তাহার কাছে বড়ো। তাই রাজা ব্যক্তিগত ভাবে

যখন সেই শাসন-ব্যবস্থা ধ্বংস করিতে উদ্যত হইয়াছে, তখন সে সৈন্যদের সাহায্যে তাহাকে বাধা দিতে অগ্রসর হইয়াছে।

সর্দারের অন্তরাত্মা জড়ের জালে কঠিনভাবে আবদ্ধ। সে তাহার বৃহৎ, মুক্ত সত্তার, আনন্দময় সত্তার প্রেরণা উপলব্ধি করিতে পারে না,—তাহার সে-সত্তা অসাড় ও লুপ্তপ্রায় হইয়াছে। কদাচিৎ এক-আধবার নন্দিনীর প্রভাবে ক্ষণিকের জন্ত তাহার অন্তরতম সত্তার একটু চাঞ্চল্য উপাস্থত হয়, পরক্ষণেই আবার সে চাঞ্চল্য দূর হওয়ায় জড়ের মধ্যে দৃঢ়ভাবে প্রাতিষ্ঠিত হয়। নন্দিনী সর্দারের বদ্ধ আত্মাকে মুক্ত করিতে পারে নাই। প্রাণধর্মের কোনো চাঞ্চল্য, আনন্দের, সৌন্দর্যের, প্রেমের কোনো প্রেরণা তাহার নিরেট জড়সত্তাকে টলাইতে পারে নাই। সে এক কঠোর, কঠিন যান্ত্রিক-ব্যবস্থার প্রতীক। তাই নন্দিনী বলে,—‘ওর মতো মরা জিনিস দেখি নি। যেন বেতবন থেকে কেটে আনা বেত। পাতা নেই, শিকড় নেই, মজ্জায় রস নেই, শুকিয়ে লিকলিক করছে।’ বিষ্ণু বলে,—‘প্রাণকে শাসন করবার জন্তেই প্রাণ দিয়েছে দুর্ভাগা।’ ইহাই সর্দারের স্বরূপের যথার্থ বর্ণনা। সে নন্দিনীকে বলিয়াছে,—‘ওগো ইন্দ্রদেবের আগুন। অনেককে টানবে, তারপরে শেষ বোঝাপড়া হবে তোমাতে আমাতে। বেশি দেরি নেই।’ সত্যই শেষ বোঝাপড়া হইয়াছে তাহার নন্দিনীর সঙ্গেই। নন্দিনীর প্রাণদানে তাহার কি কোনো পরিবর্তন হইয়াছে? তাহার অন্তরাত্মা কি মুক্তির পথে অগ্রসর হইয়াছে? নাট্যকার তাহার কোনো ইঙ্গিত দেন নাই।

তারপর, গৌসাই। ধর্মকে এই লুক্ক, শোষণশীল, আত্মপ্রসারী ধনতন্ত্র ও সাম্রাজ্যবাদ রাজনৈতিক উদ্দেশ্যসাধনের অঙ্গরূপে ব্যবহার করে। ‘ওদের মদের ভাঁড়ার, অস্ত্রশালা আর মন্দির একেবারে গায়ে গায়ে।’ এই শাসনযন্ত্র-পরিচালকেরা অধর্মকে ধর্মের মুখোশ পরাইয়া উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ত খাড়া করে। অর্থের বিনিময়ে চার্চ বা পুরোহিত-সম্প্রদায় গভর্ণমেণ্টের স্বার্থসিদ্ধির জন্ত ব্যবহৃত হয়। প্রয়োজন-বোধে ইহারা ধর্মপ্রচারক বা ধর্মোপদেষ্টা নিযুক্ত করে। এইসব ভাড়াটিয়া ধর্মযাজক ‘নাম গ্রহণ করে ভগবানের কিন্তু অন্ন গ্রহণ করে সর্দারের।’ শোষিত ও অসম্ভুষ্ট শ্রমিক যাহাতে বিদ্রোহ না করিতে পারে, সেজন্ত একদিকে ইহারা সৈন্য মজুত রাখে, অপরদিকে পরকালের পাপের ভয় ও পুণ্যের লোভ দেখাইয়া তাহাদের বিক্ষুব্ধ চিত্তকে শান্ত করিতে চেষ্টা করে। গৌসাই বলে,—‘বাবা, দন্ত্য-ন পাড়া যদিও এখনো নড়চড় করছে, যুধণ্য-গরা ইদানীং অনেকটা মধুর রসে মজেছে। মজ্ঞ নেবার মতো কান তৈরী হল বলে। আরো ক’টা মাস পাড়ায় ফোজ রাখা

ভালো। কেননা, নাহংকারাৎ পরো রিপুঃ। ফৌজের চাপে অহংকারটা দমন হয়, তারপরে আমাদের পালা।’ একটা উচ্চনীতির ও স্বার্থত্যাগের দোহাই দিয়া শ্রমিক ও কর্মীদের অনবজ্ঞের দাবিকে মাথা তুলিতে না দেওয়া শোষকদের একটা সুপরিচিত কৌশল। গৌসাইয়ের মুখ দিয়াও সেই কথাই বাহির হয়,— ‘আহা এরা তো স্বয়ং কূর্ম-অবতার। বোঝার নিচে নিজেকে চাপা দিয়েছে বলেই সংসারটা টিকে আছে। ভাবলে শরীর পুলকিত হয়। বাবা ৪৭ফ, একবার ঠাউরে দেখো, যে-মুখে নাম কীর্তন করি সেই মুখে অন্ন জোগাও তোমরা; শরীর পবিত্র হল যে-নামাবলিখানা গায়ে দিয়ে, মাথার ঘাম পায়ে ফেলে সেখানা বানিয়েছ তোমরাই। একি কম কথা। আশীর্বাদ করি সর্বদাই অবিচলিত থাকো, তাহলেই ঠাকুরের দয়াও তোমাদের ’পরে অবিচলিত থাকবে। বাবা, একবার কর্তৃ খুলে বলো ‘হরি হরি’। তোমাদের সব বোঝা হাক্কা হয়ে যাক।’ ইহার পরিবর্তনের কোনো ইঙ্গিত করেন নাই কবি। নন্দিনী সত্যি বলে,—‘মানুষের প্রাণ ছিঁড়ে নিয়ে তাকে নাম দিয়ে ভোলাবার ব্যবসা তোমার।’

মোড়ল পূর্বে সাধারণ খোদাইকর ছিল, পরে কর্মদক্ষতায় মোড়লের পদে উন্নীত হইরাছে। ‘এখানকার মোড়লেরা এক সময়ে খোদাইকর ছিল, নিজগুণে তাদের পদবুদ্ধি এবং উপাধিলাভ ঘটেছে। কর্মনিষ্ঠতার তারা অনেক বিষয়ে সর্দারদের ছাড়িয়ে যায়। যক্ষপুরীর বিধিবিধানকে যদি কবির ভাষায় পূর্ণচন্দ্র বলা যায়, তবে তার কলঙ্কবিভাগের ভারটাই প্রধানত মোড়লদের ’পরে।’ গুপ্তচরবৃত্তির দ্বারা শ্রমিক-মহলের সমস্ত গোপন সংবাদ সর্দারকে সরবরাহ করাই ইহাদের কাজ।

শ্রমিক-দম্পতি ফাগুলাল ও চন্দ্রার চরিত্র দুইটি সমগ্র নাটকের মধ্যে একটু বাস্তবের স্বাদ ও গন্ধযুক্ত। ফাগু সরল, অকপট, গোঁয়ার শ্রমিক। যক্ষপুরীর কর্ম গ্রহণ করিলেও ও তাহার হালচালে অভ্যস্ত হইলেও তাহার মন-বুদ্ধি একেবারে আচ্ছন্ন হয় নাই, সে নিস্ত্রাণ ও হৃদয়হীন যন্ত্রে পরিণত হয় নাই। শ্রমিকদের মদ না হইলে ছুটি কাটে না, তাই সে ছুটির দিন সকালে মদ চায়। সে বলে,—‘বনের মধ্যে পাখি ছুটি পেলে উড়তে চায়, খাঁচার মধ্যে তাকে ছুটি দিলে মাথা ঠুকে মরে। যক্ষপুরে কাজের চেয়ে ছুটি বিষম বলাই।’ নন্দিনী যে-মুক্ত আনন্দময় জীবনের ইঙ্গিত দেয়, ফাগুলালের মনে যে তাহার আবেদন নাই, তাহা নয়। তাই বলে,— ‘সত্যি-কথা বলি দাদা, নন্দিনীকে যখন দেখি নিজের দিকে তাকিয়ে লজ্জা করে। ওর সামনে কথা কহিতে পারি নে।’ ফাগুর জীবনে ধর্মোপদেশ অর্থহীন, তাই সে অকপটে সর্দারকে বলে,—‘না না, সে হবে না সর্দারজি। এখন সন্ধ্যাবেলায় মদ খেয়ে বড়োজোর মাতলামি করি, উপদেশ শোনাতে এলে নরহত্যা ঘটবে।’

সর্দার, এত বড়ো অপব্যয় কিসের জন্তে। প্রণামী আদায় করতে চাও রাজী আছি, কিন্তু ভগুমি সহিব না।’ শ্রমিক-বিদ্রোহের সে নেতা। বিপুল বন্দী করা হইয়াছে গুনিয়া বন্দিশালা ভাঙিতে সে উত্তত। নন্দিনীর উপর প্রথমে তাহার অবিশ্বাস হইয়াছিল, ভাবিয়াছিল, সে-ই বুঝি বিপুলকে ধরাইয়া দিয়াছে। কিন্তু যখন সে বুঝিল, রাজা বন্দিশালা ভাঙিয়া বাহির হইয়া আসিয়াছে, তখন নন্দিনীর প্রতি তাহার সাময়িক অবিশ্বাস চলিয়া গেল। পুরুষোচিত বীরত্ব-সহকারে সে নন্দিনীকে ‘নিরাপদ জায়গায়’ রাখিতে চাহিল। কিন্তু নন্দিনী ছুটিয়া চলিল যুদ্ধে প্রাণ দিতে। সেও ‘নন্দিনীর-জয়’ বলিয়া চলিল যুদ্ধে। নন্দিনীর প্রভাব-পূর্ণভাবে উপলব্ধি করিয়াছে সে, সেই প্রভাবই তাহার জীবনে ঘটাইয়াছে রূপান্তর।

চন্দ্রা দোষে-গুণে-গড়া অনেকটা সাধারণ বাস্তব নারী। নন্দিনীর প্রতি স্বাভাবিক নারীজনোচিত ঈর্ষা, সরল ধর্মবিশ্বাস, স্নেহ-স্বাচ্ছন্দ্যের প্রতি লোভ ও গল্পীজীবনের প্রতি স্বাভাবিক আকর্ষণ চরিত্রটিকে অনেকখানি জীবন্ত করিয়াছে।

বিপুল নামের পিছনে একটা চিরন্তন বিশেষণ লাগানো হইয়াছে—‘পাগল’। এইজাতীয় চরিত্র রবীন্দ্রনাথের সাংকেতিক নাটকমাত্রেরই একটা বিশিষ্ট সৃষ্টি। ইহারা ‘ভাবের পাগল’ বা ‘মুক্তি-পাগল’। বিপুল—ঠাকুরদাদা, ধনঞ্জয় বৈরাগী প্রভৃতি চরিত্রের সমশ্রেণীর। ইহারা জ্ঞানী, আনন্দ-প্রাণ, তত্ত্বজ্ঞ, মুক্তপুরুষ এবং অশ্রুর মুক্তি-সাধনই ইহাদের কাজ। বিপুল জীবন অবশ্য একটু অল্প ধরনের। একটি নারীর প্রতি প্রেমই তাহাকে টানিয়া আনিয়াছিল যক্ষপুরীর মধ্যে। সেই নারীর সোনার প্রতি লোভই বিপুলকে যক্ষপুরীতে আনিয়া গুপ্তচরের কাজে নিয়োগ করিয়াছিল। সেই জীবনে বিরক্ত হইয়া যখন বিপুল সে-কাজ ছাড়িয়া দিল, তখনই ‘সর্দারনীদেব কোঠাবাড়ীতে’ আর ‘তাসখেলার ডাক পড়ে না’ দেখিয়া সেই মেয়েটি তাহাকে ছাড়িয়া গেল। সেই অবধি কোনোরকমে সে সাধারণ খোদাইকর হইয়া আছে। কিন্তু এ-জীবনে সে বিতুষ ও প্রতিক্ষণ এখান হইতে বাহির হইতে চেষ্টা করিতেছে। নন্দিনীকে যক্ষপুরীর মধ্যে দেখিয়া সে মুক্তির জন্ত পাগল হইয়া উঠিল। ‘যক্ষপুরীতে ঢুকে অবধি মনে হত, জীবন হতে আমার আকাশখানা হারিয়ে ফেলেছি। মনে হত, এখানকার টুকরো মানুষদের সঙ্গে আমাকে এক ঢেঁকিতে কুটে একটা পিণ্ড পাকিয়ে তুলেছে। তার মধ্যে ফাঁক নেই। এমন-সময় তুমি এসে আমার মুখের দিকে এমন করে চাইলে, আমি বুঝতে পারলুম আমার মধ্যে এখনো আলো আছে।’ নন্দিনী—‘পাগলভাই, এই বন্ধ গড়ের ভিতরে কেবল তোমার-আমার মাঝখানটাতেই একখানা আকাশ বেঁচে আছে। বাকি আর-সব বোজা।’ বিপুল নন্দিনীকে বলে—‘বুম্ভাঙানিয়া’, ‘দুখজাগানিয়া’

‘সমুদ্রের অগম পারের দূতী’। কারণ, নন্দিনীই জাগাইয়াছে তাহার মধ্যে জীবনের বৃহত্তর স্বরূপের জ্ঞান আকাজক্ষা, আর সেই সাধারণের অপ্রাপনীয়কে পাইবার আকাজক্ষার বেদনাই সে ভোগ করিতেছে। সে বলে,—‘কাছের পাওনাকে নিয়ে বাসনার যে হুঃখ তাই পশুর, দূরের পাওনাকে নিয়ে আকাজক্ষার যে হুঃখ তাই মানুষের। আমার সেই চিরহুঃখের দূরের আলোটি নন্দিনীর মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে।’ বক্ষপূরীর সর্দারেরা যখন বিপুলকে বন্দী করিল, তখন বিপুল বলিল,—‘এতদিন পরে আমার মুক্তি হল...সত্যের মধ্যে মুক্তি পেয়েছি—এ-বন্ধন তারি সত্য সাক্ষী হয়ে রইল।’

এখন রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য সম্বন্ধে আলোচনা করা যাইতে পারে।

কবি বলিয়াছেন,—‘এই নাটকটি সত্যমূলক।’ সত্যমূলক বলিতে আমরা বাস্তবের প্রতিচ্ছবিকে বুঝি। দেশে কালে পাড়ে এই ঘটনাটি ঘটিয়াছে বা ঘটিতে পারে এবং ইহাদের পাত্রপাত্রী বাস্তবের রক্তমাংসের নরনারীর সমধর্মী—ইহাই স্বভাবত আমাদের মনে হয়। কিন্তু কবি এই বাস্তবের স্বরূপ নির্দেশ করিয়া দিয়াছেন,—‘এর ঘটনাটি কোথাও ঘটেছে কিনা ঐতিহাসিকেরা পরে তার প্রমাণ-সংগ্রহের ভার দিলে পাঠকদের বঞ্চিত হতে হবে। এইটুকু বললেই যথেষ্ট যে কবির জ্ঞানবিশ্বাসমতে এটি সম্পূর্ণ সত্য।’ সুতরাং ইহা স্পষ্ট যে, ইহার বাস্তব-ভিত্তি কবির ভাব-কল্পনার মধ্যে। এই নাটকের সত্য কবির ভাব-কল্পনার সত্য—তাঁহার জ্ঞান-বিশ্বাসের সত্য।

প্রথম হইতেই নাটকের আলোচনাতে আমরা দেখিয়াছি যে, বাস্তবধর্মী নাটক বলিতে আমরা যাহা বুঝি, রবীন্দ্রনাথ কোনোদিনই সেরূপ নাটক রচনা করেন নাই। রোমান্টিক ট্র্যাগেডির আদর্শে কবি যে-কয়খানা নাটক রচনা করিয়াছেন, তাহাদের আখ্যান-ভাগের পিছনেও একটি আইডিয়া বা তত্ত্বকেই উপস্থাপিত করা হইয়াছে। এই অদ্বিতীয় রোমান্টিক ও মিস্টিক কবির দৃষ্টি সব সময়েই বাহুবস্তুর রূপ ভেদ করিয়া তাহার অন্তরালে নিহিত ভাব বা তত্ত্বের প্রতি বেশি আকৃষ্ট হইয়াছে; সেই ভাব বা তত্ত্বকেই বৃহত্তর সত্য বলিয়া কবি ধারণা করিয়াছেন। রূপক-সাংকেতিক নাটকের পর্দায় যখন ভাব বা তত্ত্বই বেশি প্রাধান্য লাভ করিয়াছে, তখন অন্তরাঙ্গার গভীর তত্ত্বের বাহন চরিত্রকেও তিনি বাস্তব চরিত্রের পর্দায় ফেলিয়াই দেখিয়াছেন,—বাস্তবরূপ ও ভাবরূপের মধ্যে কোনো প্রভেদ দেখেন নাই। ‘রাজা’ নাটক সম্বন্ধে এনড্রু জু সাহেবকে কবি লিখিতেছেন,—

With regard to the criticism of my play, *The King of the Dark Chamber* that you mention in your letter, the human soul has its

inner drama, which is just the same as anything else that concerns Man, and Sudarshana is not more an abstraction than Lady Macbeth, who might be described as an allegory representing the criminal ambition in man's nature. (Letters to A Friend)

এই উক্তি হইতে বেশ বুঝা যায় যে সাধারণ ভাবে আমরা বাস্তব বলিতে যাহা বুঝি, কবির বাস্তব ঠিক তাহা নয়। সুদর্শনা ও লেডী ম্যাকবেথের মধ্যে তিনি কোনো প্রভেদ বুঝিতে পারেন না। আত্মার গূঢ় আধ্যাত্মিক চেতনা মানব-জীবনের অগ্ন্যাগ্ন বাস্তব অনুভূতির সমপর্যায়ে বলিয়া তাঁহার ধারণা।

তারপর কবি যখন কোনো সাহিত্যসৃষ্টির সমালোচনা করিতে বসিয়াছেন, তখনও কোনো মহৎ ভাব, বৃহৎ আদর্শ বা নীতির দিকেই তাঁহার দৃষ্টি পড়িয়াছে সর্বাপ্রায়ে এবং তাহারই মাপ কাঠিতে তিনি প্রধানত রচনার মূল্য নির্ধারণ করিয়াছেন। ‘শকুন্তলা’র মধ্যে মূলত তিনি Paradise Lost and Paradise Regained দেখিয়াছেন, ‘কুমারসম্ভব’-এর মধ্যে দেখিয়াছেন—মদন যখন ভস্মীভূত হইল, তখনই প্রকৃত প্রেম ও সৌন্দর্যের উদ্ভব হইল। পার্বতী দেহের সৌন্দর্য দ্বারা হরকে লাভ করিতে পারেন নাই, দুঃখ-তাপে দগ্ধ হইয়া কল্যাণী তাপসীর বেশেই তাঁহাকে লাভ করিয়াছেন। বাস্তব-সত্য অপেক্ষা ভাব-সত্যই তাঁহার কাছে শ্রেষ্ঠ আসন লাভ করিয়াছে। তাঁহার মতে—শিল্পীর ভাব-কল্পনায় যাহা সত্য, তাহাই প্রকৃত সত্য। তাঁহারই কথা—‘সেই সত্য, যা রচিবে তুমি, ঘটে যা, তা সব সত্য নহে।’ এক্ষেত্রে কবিই বড়ো ঐতিহাসিক। ‘কৃষ্ণচরিত্র’-সমালোচনায় রবীন্দ্রনাথ বলিতেছেন,—

“তথ্য যাহাকে ইংরাজীতে fact বলে, তদপেক্ষা সত্য অনেক ব্যাপক। এই তথ্যসূত্রে হইতে যুক্তি ও কল্পনাবলে সত্যকে উদ্ধার করিয়া লইতে হয়। অনেক সময় ইতিহাসে শুষ্ক ইন্ধনের স্থায় রাশীকৃত তথ্য পাওয়া যাইতে পারে, কিন্তু সত্য, কবির প্রতিভাবলে কাব্যেই উদ্ভাসিত হইয়া উঠে। সেই কারণেই কবিই সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক। মহৎ ব্যক্তির কার্য-বিবরণ কেবল তথ্য মাত্র, তাঁহার মহত্বটাই সত্য; সেই সত্যটি পাঠকের মনে উদ্ভিত করিয়া দিতে ঐতিহাসিকের গবেষণা অপেক্ষা কবি-প্রতিভার আবশ্যকতা অধিক।”

বিংশ শতাব্দীতে কয়েকজন মনীষী ব্যক্তি রামায়ণ-মহাভারতের আখ্যানভাগের মধ্যে একটা ঐতিহাসিক ও সামাজিক তত্ত্বের সমাবেশ দেখিয়াছেন, বিশেষ করিয়া রামায়ণকে সেই তত্ত্বের রূপক-রূপ বলিয়া মনে করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ ইহাদের অন্ততম।

‘ভারতবর্ষে ইতিহাসের ধারা’ নামক দীর্ঘ প্রবন্ধে কবি (‘পরিচয়’, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ১৮শ খণ্ড, পৃঃ ৪২৫—৩৩) রামায়ণ-মহাভারত যে একপ্রকার রূপক-কাব্য, তাহাই বলিয়াছেন। কয়েকটি কৌতূহলোদ্দীপক অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে :

...“অনার্যদের সঙ্গে আর্যদের মিলন ঘটাইবার অধ্যবসায়ে যিনি সফলতা লাভ করিয়াছিলেন, তিনি আজ পর্যন্ত আমাদের দেশে অবতার বলিয়া পূজা পাইয়া আসিতেছেন।

“আর্য-অনার্যের যোগবন্ধন তখনকার কালের একটা মহা উদ্‌যোগের অঙ্গ, রামায়ণ কাহিনীতে সেই উদ্‌যোগের নেতাক্রমে আমরা তিন জন ক্ষত্রিয়ের নাম দেখিতে পাই। জনক, বিশ্বামিত্র ও রামচন্দ্র।...এই জনক, বিশ্বামিত্র ও রামচন্দ্র যে পরস্পরের সমনাময়িক ছিলেন সে কথা হয়তো বা কালগত ইতিহাসের দিক দিয়া সত্য নহে, কিন্তু ভাবগত ইতিহাসের দিক দিয়া এই তিন ব্যক্তি পরস্পরের নিকটবর্তী।...এইরূপ ভাবগত ইতিহাসে ব্যক্তি ক্রমে ভাবের স্থান অধিকার করে। ব্রিটিশ পুরাণ-কথায় যেমন রাজা আর্থার। তিনি জাতির মনে ব্যক্তিরূপ ত্যাগ করিয়া ভাবরূপ ধারণ করিয়াছেন।...বিশ্বামিত্র রামচন্দ্রকে জনকের গৃহে লইয়া গিয়াছিলেন এবং বিশ্বামিত্রের নেতৃত্বেই রামচন্দ্র জনকের ভূকর্ষণজাত কন্যাকে ধর্মপত্নীরূপে গ্রহণ করিয়াছিলেন। এই সমস্ত ইতিহাসকে ঘটনামূলক বলিয়া গণ্য করিবার কোনো প্রয়োজন নাই, আমি ইহাকে ভাবমূলক বলিয়া মনে করি। ইহার মধ্যে হয়তো তথ্য খুঁজিলে ঠিকিবে কিন্তু সত্য খুঁজিলে পাওয়া যাইবে।...

...শিবের হরধনু ভাঙিবে কে একদিন এই এক প্রশ্ন আর্যসমাজে উঠিয়াছিল। শিবোপাসকদের নিরস্ত করিয়া যিনি দক্ষিণখণ্ডে আর্যদের কৃষিবিজ্ঞা ও ব্রহ্ম-বিজ্ঞাকে বহন করিয়া লইয়া যাইতে পারিবেন তিনিই যথার্থভাবে ক্ষত্রিয়ের আদর্শ জনকরাজার অমানুষিক মানসকন্ঠার সহিত পরিণীত হইবেন। বিশ্বামিত্র রামচন্দ্রকে সেই হরধনু ভঙ্গ করিবার দুঃসাধ্য পরীক্ষায় লইয়া গিয়া-ছিলেন। রাম যখন বনের মধ্যে কোনো কোনো প্রবল দুর্ধর্ষ শৈববীরকে নিহত করিলেন তখনই তিনি হরধনু-ভঙ্গের পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইলেন এবং তখনই সীতাকে অর্থাৎ হলচালন-রেখাকে বহন করিয়া লইবার অধিকারী হইতে পারিলেন।...বিশ্বামিত্রের সঙ্গে রামচন্দ্র যখন বাহির হইলেন তখন তরুণ বয়সেই তিনি তাঁহার জীবনের তিনটি বড়ো বড়ো পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইয়াছিলেন। প্রথম, তিনি শৈব রাক্ষসদিগকে পরাস্ত করিয়া হরধনু ভঙ্গ

করিয়াছিলেন ; দ্বিতীয়, যে ভূমি হলচালনের অযোগ্যরূপে পাষণ হইয়া পড়িয়াছিল, ও সেই কারণে দক্ষিণাপথের প্রথম অগ্রগামীদের মধ্যে অন্ততম ঋষি গৌতম যে ভূমিকে একদা গ্রহণ করিয়াও অবশেষে অভিশপ্ত বলিয়া পরিত্যাগ করিয়া যাওয়াতে যাহা দীর্ঘকাল ব্যর্থ পড়িয়াছিল, রামচন্দ্র সেই কঠিন পাথরকেও সজীব করিয়া তুলিয়া আপন কৃষিনৈপুণ্যের পরিচয় দিয়াছিলেন ; তৃতীয়, ক্ষত্রিয়দের বিরুদ্ধে ব্রাহ্মণদের যে বিদ্বেষ প্রবল হইয়া উঠিতেছিল তাহাকেও এই ক্ষত্রঋষি বিশ্বামিত্রের শিষ্য আপন ভুজবলে পরাস্ত করিয়াছিলেন ।”

‘যাভাযাত্রীর পত্র’-এর মধ্যেও (‘যাত্রী’, পৃ: ২১৪-১৫) কবি প্রসঙ্গত এই মতেরই উল্লেখ করিয়াছেন,—

“হরধনু-ভঙ্গের মধ্যেই রামায়ণের মূল অর্থ। বস্তুত সমস্তটাই হরধনুভঙ্গের ব্যাপার—সীতাকে গ্রহণ, রক্ষণ ও উদ্ধারের জন্তে। আর্ধাবর্তের পূর্ব অংশ থেকে ভারতবর্ষের দক্ষিণ প্রান্ত পর্যন্ত কৃষিকে বহন করে ক্ষত্রিয়দের যে অভিযান হয়েছিল সে সহজ হয় নি ; তার পিছনে ঘরে বাইরে মস্ত একটা দ্বন্দ্ব ছিল। সেই ঐতিহাসিক দ্বন্দের ইতিহাস রামায়ণের মধ্যে নিহিত, অরণ্যের সঙ্গে কৃষিক্ষেত্রের দ্বন্দ্ব।...”

“রামায়ণের কাহিনী সম্বন্ধে আর একটি কথা আমার মনে আসছে, সেটা এখানে বলে রাখি। কৃষির ক্ষেত্র ছরকম করে নষ্ট হতে পারে, এক বাইরের দৌরাণ্যে, আর-এক নিজের অযত্নে। যখন রাবণ সীতাকে কেড়ে নিয়ে গেল তখন রামের সঙ্গে সীতার আবার মিলন হতে পেরেছিল। কিন্তু, যখন অযত্নে অনাদরে রামসীতার বিচ্ছেদ ঘটল তখন পৃথিবীর কল্পা সীতা পৃথিবীতেই মিলিয়ে গেলেন। অযত্নে নির্বাসিতা সীতার গর্ভে যে-যমজ সন্তান জন্মেছিল তাদের নাম লব কুশ। লবের মূল ধাতুগত অর্থ ছেদন, কুশের জানাই আছে। কুশ ঘাস একবার জন্মালে ফসলের ক্ষেতকে যে কিরকম নষ্ট করে সেও জানা কথা...”

‘রক্তকরবী’র অভিভাষণ-এ রূপক-ব্যাখ্যায় আরো অগ্রসর হইয়া নূতনভাবে রবীন্দ্রনাথ ধারণা করিয়াছেন,—রাম-রাবণের যুদ্ধের অন্তরালে আছে কৃষিমূলক সভ্যতা ও যন্ত্রমূলক সভ্যতা—‘কর্ষণজীবী’ ও ‘আকর্ষণজীবী’ সভ্যতার দ্বন্দের ইতিহাস—agriculture বনাম industryর যুদ্ধের কাহিনী। ‘সীতা’ শব্দের মূল অর্থ হলচালনরেখা, অর্থাৎ কৃষিবিদ্যা। নবদুর্বাদলশ্যাম রামচন্দ্রের সহিত সীতার বিবাহের মর্ম হইতেছে বলশালী আর্ষণ্য কর্তৃক কৃষিবিদ্যাকে গ্রহণ। রাবণ

‘আকর্ষণজীবী’ সভ্যতার প্রতীক। রাবণ কর্তৃক সীতাহরণের তাৎপর্য এই যে, কৃষি-সভ্যতাকে ধ্বংস করিয়া যন্ত্রসভ্যতা-প্রতিষ্ঠার চেষ্টা। রাম রাবণকে বধ করিয়া সীতাকে উদ্ধার করিলেন—ইহার মর্ম আকর্ষণজীবী সভ্যতা ধ্বংস হইয়া কর্ষণজীবী সভ্যতার পুনঃপ্রতিষ্ঠা হইল।

রামায়ণের এই রূপক-ব্যাখ্যা ইতিহাসের কালক্রম বা সম্ভাব্যতা-অসম্ভাব্যতার কোনো প্রয়োজনীয়তা নাই। কৃষিসভ্যতা যে আদিযুগের ও বহু পরে যে যন্ত্র-সভ্যতা আসিয়াছে এবং যন্ত্রসভ্যতা ধ্বংস করিয়া কোনোদিন যে কৃষিসভ্যতা প্রতিষ্ঠিত হয় নাই—ইতিহাসের এই সাক্ষ্য অগ্রাহ্য। কবির ভাব-কল্পনা ও অনুভূতির মধ্যে সীতা, নবদুর্বাদলশ্যাম রাম, পাশাণী অহল্যা, রাবণ প্রভৃতি যে-রূপ ধারণ করিয়াছে, তাহাই সত্য। ইহাই রবীন্দ্র-কবিমাননের নিগূঢ় প্রবণতা বা বৈশিষ্ট্য।

‘রক্তকরবী’র মধ্যে রামায়ণের এই ভাব-কল্পনার ছায়া কিছুটা প্রতিফলিত হইয়াছে। ‘রক্তকরবী’র দু’একটা চরিত্রের সহিত রামায়ণের কবি-কল্পিত চরিত্রের সাদৃশ্য আছে। কিন্তু একথা বিশেষভাবে স্মরণ রাখা কর্তব্য যে, কর্ষণজীবী ও আকর্ষণজীবী সভ্যতার দ্বন্দ্ব রক্তকরবীর মূলভাববস্তু নয়। মূলভাববস্তু হইতেছে যন্ত্রের চাপে অন্তরাত্মার অবরোধ—এবং মুক্ত জীবনানন্দের, স্বচ্ছন্দ প্রাণলীলার প্রেরণায় সেই অবরোধ হইতে মুক্তি। এই মূলতত্ত্ব-উপস্থাপনের জন্ত বাহন হিসাবে কবি রক্তকরবীতে যে-পাত্র-পাত্রীর অবতারণা করিয়াছেন, তাহাদের কাহারো কাহারো সহিত কবি-কল্পিত রামায়ণের কোনো কোনো নর-নারীর সাদৃশ্য হয়তো আছে। তুলনায় বিষয়গুলি মিলাইলে যে পরিপূর্ণ মিল হয় না, তাহা সুস্পষ্ট। কেবল আধুনিক যান্ত্রিক সভ্যতার রূপটির সহিত রামায়ণের রাবণ-সভ্যতার সামান্য মিল আছে মাত্র। কবির কল্পনা অনুসারে ইহা একটা সাদৃশ্য মাত্র। ইহা তত্ত্ববস্তু নয়।

কবি-কল্পিত সাদৃশ্যগুলি কবিরই কথায় এখানে উল্লেখ করা যাক।—

“আমার পালায় একটি রাজা আছে। আধুনিক যুগে তার একটার বেশি মুণ্ড ও ছোটোর বেশি হাত দিতে সাহস হল না। আদি কবির মতো ভরসা থাকলে দিতেম। বৈজ্ঞানিক শক্তিতে হাত পা মুণ্ড অদৃশ্যভাবে বেড়ে গেছে। আমার পালার রাজা যে সেই শক্তিবাহুল্যের যোগেই গ্রহণ করেন, গ্রাস করেন, নাটকে এমন আভাস আছে। ত্রেতাযুগের বহুসংগ্রহী বহুগ্রাসী রাবণ বিদ্যুৎ-বজ্রধারী দেবতাদের আপন প্রাসাদদ্বারে শৃঙ্খলিত করে তাদের দ্বারা কাজ আদায় করত। তার প্রতাপ চিরদিনই অক্ষুণ্ণ থাকতে পারত। কিন্তু তার

দেবদ্রোহী সমৃদ্ধির মাঝখানে হঠাৎ একটি মানবকথা এসে দাঁড়ালেন, অম্মনি ধর্ম জেগে উঠলেন। মৃত্যু নিরন্তর বানরকে দিয়ে তিনি রাক্ষসকে পরাস্ত করলেন। আমার নাটকে ঠিক এমনটি ঘটেনি কিন্তু এর মধ্যেও মানবকথার আবির্ভাব আছে।...

“আদি কবির সাতকাণ্ডে স্থানাভাব ছিল না, এই কারণে লক্ষ্মীপুরীতে তিনি রাবণ ও বিভীষণকে স্বতন্ত্র স্থান দিয়েছিলেন। কিন্তু অভাস দিয়েছিলেন যে তারা একই, তারা সহোদর ভাই। একই নীড়ে পাপ ও সেই পাপের মৃত্যুবাণ লালিত হয়েছে। আমার স্বপ্নায়তন নাটকে রাবণের বর্তমান প্রতিনিধিটি এক দেহেই রাবণ ও বিভীষণ, সে আপনাকেই আপনি পরাস্ত করে।...”

“স্বর্ণলঙ্কার মতোই আমার পালার ঘটনাস্থানের একটি ডাকনাম আছে। তাকে কবি যক্ষপুরী বলে জানে। তার কারণ এ নয় যে সেখানে পৌরাণিক কুবেরের স্বর্ণসিংহাসন। যক্ষের ধন মাটির নীচে পোতা আছে। এখানকার রাজা পাতালে স্ফুঙ্ক খোদাই করে সেই ধন হরণে নিযুক্ত। তাই আদর করে এই পুরীকে সমবদার লোকেরা যক্ষপুরী বলে। লক্ষ্মীপুরী কেন বলে না? কারণ লক্ষ্মীর ভাণ্ডার বৈকুণ্ঠে, যক্ষের ভাণ্ডার পাতালে।...”

“কর্ষণজীবী এবং আকর্ষণজীবী এই দুই জাতীয় সভ্যতার মধ্যে একটা বিষম দ্বন্দ্ব আছে, এ সম্বন্ধে বন্ধুমহলে আমি প্রায়ই আলাপ করে থাকি। কৃষিকাজ থেকে হরণের কাজে মানুষকে টেনে নিয়ে কলিযুগ কৃষিপল্লীকে কেবলই উজাড় করে দিচ্ছে। তাছাড়া শোষণজীবী সভ্যতার ক্ষুধা-তৃষ্ণা দ্বেষ-হিংসা বিলাস-বিভ্রম সুশিক্ষিত রাক্ষসেরই মতো। আমার মুখের এই বচনটি কবি তাঁর রূপকের ঝুলিতে লুকিয়ে আত্মসাৎ করেছেন, সেটা প্রণিধান করলেই বোঝা যায়। নবদুর্বাদলশ্রাম রামচন্দ্রের বক্ষসংলগ্ন সীতাকে স্বর্ণপুরীর অধীশ্বর দশানন হরণ করে নিয়েছিল সেটা কি সেকালের কথা, না একালের? সেটা কি ত্রেতাযুগের ঋষির কথা, না আমার মতো কলিযুগের কবির কথা? তখনো কি নোনার খনির মালিকেরা নবদুর্বাদলবিলাসী কৃষকদের ঝুঁটি ধরে টান দিয়েছিল।...

“কৃষি যে দানবীয় লোভের টানেই আত্ম-বিস্মৃত হচ্ছে, ত্রেতাযুগে তারি বৃত্তান্তটি গা ঢাকা দিয়ে বলবার জন্তেই সোনার মায়াযুগের বর্ণনা আছে। আজকের দিনের রাক্ষসের মায়াযুগের লোভেই তো আজকের দিনের সীতা তার হাতে ধরা পড়ছে; নইলে গ্রামের পঞ্চবটছায়াশীতল কুটির ছেড়ে চাষীরা টিটাগড়ের চটকলে মরতে আসবে কেন।...”

“রত্নাকরের গল্পটার মধ্যে তারি প্রমাণ পাই। রত্নাকর গোড়ায় ছিলেন দস্যু, তারপর দস্যুরূপে ছেড়ে ভক্ত হলেন রামের। অর্থাৎ ধর্ষণবিচার প্রভাব এড়িয়ে কর্ষণবিচার যখন দীক্ষা নিলেন তখনই হৃদয়ের আশীর্বাদে তাঁর বীণা বাজল।...

“হঠাৎ মনে হতে পারে রামায়ণটা রূপক কথা। বিশেষত যখন দেখি রাম রাবণ দুই নামের দুই বিপরীত অর্থ। রাম হল আরাম, শান্তি; রাবণ হল চাঞ্চল্য, অশান্তি। একটিতে নবাস্করের মাধুর্য, পল্লবের মর্মর, আর একটিতে শান-বাধানো রাস্তার উপর দিয়ে দৈত্যরথের বীভৎস শৃঙ্খল। কিন্তু তৎসঙ্গেও রামায়ণ রূপক নয়, আমার রক্তকরবীর পালাটিও রূপকনাট্য নয়। রামায়ণ মুখ্যত মাল্লুষের সুখ-দুখ বিরহ-মিলন ভালো-মন্দ নিয়ে বিরোধের কথা; মানবের মহিমা উজ্জল করে ধরবার জন্তেই চিত্রপটে দানবের পটভূমিকা। এই বিরোধ একদিকে ব্যক্তিগত মাল্লুষের আরেক দিকে শ্রেণীগত মাল্লুষের। রাম ও রাবণ একদিকে দুই মাল্লুষের ব্যক্তিগত রূপ, আরেক দিকে মাল্লুষের দুই শ্রেণীগত রূপ। আমার নাটকও একই কালে ব্যক্তিগত মাল্লুষের আর মাল্লুষগত শ্রেণীর। শ্রোতার যদি কবির পরামর্শ নিতে অবজ্ঞা না করেন তাহলে আমি বলি শ্রেণীর কথাটা ভুলে যান। এইটি মনে রাখুন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ বলে একটি মানবীর ছবি। চারিদিকে পীড়নের ভিতর দিয়ে তার আত্মপ্রকাশ।”

এই সাদৃশ্যগুলির উপযুক্ততা বিচার করিলে দেখা যায়, আধুনিক কালের সমাজ ও রাষ্ট্রের যে পটভূমিকা কবি গ্রহণ করিয়াছেন, তাহার হৃদয়হীন, আনন্দহীন, ধর্মহীন, প্রেমহীন অপরাধ শক্তিহীনমত্ততা ও অপরিমেয় অর্থগৃহুতার সঙ্গে রাক্ষস-সভ্যতার ভাবগত সাদৃশ্য ও সেই শক্তির প্রতীক রাজার মধ্যে যে রাবণ ও বিভীষণ একত্রে বাস করিতেছে ইহাই সুপ্রযুক্ত, অল্লাহ সাদৃশ্য অপরিস্ফুট।

এখন কবির যুক্তি এই যে, রামায়ণ রূপক হইয়াও যদি বাস্তব নরনারীর সুখ-দুঃখ-বিরহ-মিলন-কাহিনী বলিয়া গৃহীত হয়, তবে তাঁহার রক্তকরবীই বা রূপক হইলেও কেন বাস্তব মাল্লুষের সুখ-দুঃখ-বিরহ-মিলন-কাহিনী বলিয়া গৃহীত হইবে না? যেমন রামায়ণ রূপক হইলেও রূপক নয়, সেইরূপ রক্তকরবী রূপক হইলেও রূপক নয়। “শ্রেণীর কথাটা ভুলে যান। এইটি মনে রাখুন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ বলে একটি মানবীর ছবি।” কিন্তু জিজ্ঞাস্য, কবি কি সত্যকার মানবীর ছবি আঁকিয়াছেন? সীতাকে যেমন রক্তমাংসের মানবকন্যা বলিয়া বোধ

হয়, কবির মানবকণ্ঠা তো সেইরূপ নয়। নন্দিনী ব্যক্তি-মানুষও নয়, শ্রেণী-মানুষও নয়, সে নারী-প্রকৃতির কবি-কল্পিত ভাবমূর্তি। নন্দিনী যে ভাবলোকবিহারিণী, কবি নিজেই সে-কথার ইঙ্গিত দিয়াছেন নানা স্থানে। ‘তুমি যে সোনা সে তো ধুলোর নয়, সে-ষে আলোর’, ‘সে সমুদ্রের অগম পারের দূতী’, সে বাস্তবের উল্লেখের—‘মাটির উপরিতলে যেখানে প্রাণের, যেখানে রূপের নৃত্য, যেখানে প্রেমের লীলা, নন্দিনী সেই সহজ স্বথের, সেই সহজ সৌন্দর্যের।’ তাহার প্রণয়ী ভাবলোক-নিবাসী, নেপথ্য-বিহারী, রহস্যময় ইঙ্গিতস্বরূপ; রক্তকরবীর গুচ্ছ, কুন্দফুলের মালা, আর নীলকণ্ঠপাখীর পালকে তাহার চারিদিকের আবহাওয়া এমন রহস্যময় যে, তাহার বাস্তব-সত্তার পরিবর্তে সংকেত-সত্তাই বেশি ফুটিয়া উঠিয়াছে। স্তবরাং নন্দিনীর উপর কবির বাস্তবতার দাবি টিকে না।

এখন দ্বিতীয় ব্যাখ্যার দিকে দৃষ্টি দেওয়া যাক। কবির ব্যাখ্যার সবটাই উদ্ধৃত করা গেল।—

“নারীর ভিতর দিয়ে বিচিত্র রসময় প্রাণের প্রবর্তনা যদি পুরুষের উত্তমের মধ্যে সঞ্চারিত হবার বাধা পায়, তা হলেই তার সৃষ্টিতে যন্ত্রের প্রাধান্য ঘটে। তখন মানুষ আপনার সৃষ্ট যন্ত্রের আঘাতে কেবলি পীড়া দেয়, পীড়িত হয়।

“এই ভাবটা আমার রক্তকরবী নাটকের মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে। যক্ষপুরে পুরুষের প্রবলশক্তি মাটির তলা থেকে সোনার সম্পদ ছিন্ন করে আনছে। নিষ্ঠুর সংগ্রহের লুদ্ধ চেষ্টার তাড়নায় প্রাণের মাধুর্য সেখান থেকে নির্বাসিত। সেখানে জটিলতার জালে আপনাকে আপনি জড়িত করে মানুষ বিশ্ব থেকে বিচ্ছিন্ন। তাই সে ভুলেছে, সোনার চেয়ে আনন্দের দাম বেশি; ভুলেছে প্রতাপের মধ্যে পূর্ণতা নেই, প্রেমের মধ্যেই পূর্ণতা। সেখানে মানুষকে দাস করে রাখবার প্রকাণ্ড আয়োজনে মানুষ নিজেকেই নিজে বন্দী করেছে। এমন সময়ে সেখানে নারী এল, নন্দিনী এল; প্রাণের বেগ এসে পড়ল যন্ত্রের উপর, প্রেমের আবেগ আঘাত করতে লাগল লুদ্ধ চেষ্টার বন্ধনজালকে। তখন সেই নারীশক্তির নিগূঢ় প্রবর্তনায় কী করে পুরুষ নিজের রচিত কারাগারকে ভেঙে ফেলে প্রাণের প্রবাহকে বাধামুক্ত করবার চেষ্টায় প্রবৃত্ত হল, এই নাটকে তাই বর্ণিত আছে।”

নারীর যাহুস্পর্শে যে পুরুষের জীবনে বিরাট রূপান্তর সাধিত হয়, ইহা একটি সর্বজনস্বীকৃত তত্ত্ব। পুরুষ নিরন্তর বাহিরের কঠিন সংগ্রামে রত, বস্ত্র-সংগ্রহের লুদ্ধ চেষ্টার মধ্যে তাহার সমস্ত উত্তম কেন্দ্রীভূত, শক্তির ঐশ্বর্য ও গর্বেই তাহার

আত্মপ্রকাশ। জীবন তাহার রূঢ়, রুক্ষ, কঠোর, হৃদয়হীন ও যান্ত্রিক—নারীর স্পর্শেই সে-জীবন হয় সার্থক ও পরিপূর্ণ—সৌন্দর্যে, মাধুর্যে, প্রেমে। কবি বলিয়াছেন, যক্ষপুরীর পুরুষেরা যাপন করিতেছিল এক আনন্দহীন, হৃদয়হীন, প্রেমহীন, লোভজর্জর জীবন; নারী নন্দিনীর আবির্ভাবে তাহাদের রুদ্ধ জীবনের কারাগার ভাঙিয়া গিয়া তাহার মধ্যে ছুটিল উন্মুক্ত প্রাণ-প্রবাহ। ইহা খুবই ঠিক—নন্দিনীই যক্ষপুরীর যান্ত্রিকতার মধ্যে আনিয়াছে প্রাণের চাকল্য, সঞ্চার করিয়াছে সৌন্দর্য ও প্রেমের আবেগ। রাজা, অধ্যাপক, সর্দার, মোড়ল, খোদাইকর—সকলকে সে এক অননুভূতপূর্ব স্পর্শে চঞ্চল করিয়া তুলিয়াছে। কিন্তু প্রশ্ন হইতেছে—এই নন্দিনী কি ‘ব্যক্তিগত মাহুঘ’ নন্দিনী? এই নন্দিনী কি জগতের বাস্তব নারীর প্রতিনিধি? তাহাকে তো সেই ভাবে, সেই রসে সৃষ্টি করা হয় নাই, তাহার ব্যক্তিত্ব-বিকাশের কোনো ঘটনা-পরিণাম নাই, প্রেমের কোনো ব্যক্তিগত অনুভূতি নাই,—তাহার প্রেম সকলের প্রতি সমভাবে ব্যাপ্ত। সে নিঃসন্দেহে একটি তত্ত্ব বা ভাবের মূর্তি। রঞ্জনের প্রতি তাহার প্রেম তত্ত্বগত, ভাবগত—যৌবনের প্রতি প্রাণের—জীবনের স্বাভাবিক অহুরাগ। সৌন্দর্য ও প্রেমের প্রতীকরূপেই সে রাজা হইতে আরম্ভ করিয়া সকলকে চঞ্চল করিয়াছে,—আনন্দ-হীন বস্ত্রনাথনা, যজ্ঞনাথনা ছাড়িয়া সৌন্দর্য ও প্রেমের প্রতি আকর্ষণের একটা নৈর্ব্যক্তিক অন্তরূপেই সে কলিত হইয়াছে, ব্যবহৃত হইয়াছে। তারপর, বাস্তব নারীভাবেই সে যদি পুরুষের জীবনকে পূর্ণ করিত, সার্থক করিত, তবে তাহার আবির্ভাবের পূর্বে কি যক্ষপুরীতে নারী ছিল না? চন্দ্রা ছিল, সর্দারনীরা ছিল, অশ্রু শ্রমিকদেরও স্ত্রী ছিল অহুমান করা যায়, বিস্তরও একদিন স্ত্রী ছিল। তাহাদের দ্বারাই তো পুরুষদের পরিবর্তন সম্ভব ছিল। তাহা তো হয় নাই। মূলকথা, নন্দিনী একটি সম্পূর্ণ সংকেত-চরিত্র, বাস্তব নারীমূর্তি সে নয়।

তাহা হইলে ‘রক্তকরবী’ সম্বন্ধে কবির মন্তব্য-আলোচনায় দেখা যাইতেছে,—(১) ‘রক্তকরবী’ বাস্তব সত্যমূলক নাটক নয়, সর্বতোভাবে কবির ভাব-কল্পনা-সত্যমূলক নাটক, (২) ‘রক্তকরবী’ পুরাপুরি রূপক-সাংকেতিক নাটক, (৩) ‘রক্তকরবী’র দ্বিতীয় আলোচনায় যে-নারীপ্রভাবের উপর কবি জোর দিয়াছেন, নাটকীয় চরিত্রের উপর সে-প্রভাব বাস্তব নারীর নয়, সে-প্রভাব ভাবের প্রতীক নারীর, প্রাণশক্তি, জীবনানন্দ, সৌন্দর্য-মাধুর্য-প্রেম রূপায়িত—সংকেতিত যে-নারীর মধ্যে, সেই নারীমূর্তির প্রভাব। স্তত্রাং মূলতত্ত্বের ইহা সমর্থক ও পরিপূরক—বিরুদ্ধ নয়।

এখন ইহার নাটকীয় কলাকৌশল সম্বন্ধে দু’একটা কথা বলা প্রয়োজন।

ফসল-কাটার গানটি এখানে আবহসংগীত-রূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহা দ্বারা যক্ষপুরীর সৌন্দর্যহীন, আনন্দহীন জীবনের মধ্যে প্রকৃতির সৌন্দর্য ও প্রাচুর্যের একটা আত্মানের ইঙ্গিত করা হইয়াছে। ‘ফাল্গুনী’র গীতিভূমিকা ও ‘মুক্তধারা’র ভৈরবপন্থীদের গানও এইরূপ ভাবের ইঙ্গিতাত্মক গান।

‘রক্তকরবী’র মধ্যে বিশেষ নাট্যধর্ম নাই। ইহা অনেকটা গীতধর্মী। কেবল শেষের দিকে বন্দিশালা ভাঙিবার চেষ্টায় নাটকীয় ঘটনার আভাস ফুটিয়া উঠিয়াছে। বিক্ষিপ্ত নানা ভাবের অপূর্ব কাব্যময় চমকপ্রদ বাণীরূপই ইহার একটি বৈশিষ্ট্য।

‘রক্তকরবী’তে একটি বিষয় আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। পূর্বে বলা হইয়াছে— ‘মুক্তধারা’ ও ‘রক্তকরবী’র আখ্যানভাগের কাঠামো-নির্মাণে পাশ্চাত্য দেশের সমাজ ও রাষ্ট্রজীবনের কিছু বাস্তব মাল-মশলা ব্যবহার করা হইয়াছে।

‘রক্তকরবী’তে দেখি—কবি গৃঢ় অধ্যাত্ম-সাধনা বা ধর্মবোধ বা মানবাত্মার সংকট রূপায়িত করিবার জন্য পূর্বের অবিমিশ্র কাল্পনিক আখ্যানভাগ পরিত্যাগ করিয়াছেন এবং যে-পরিবেশে তাঁহার আখ্যানবস্তু স্থাপন করিয়াছেন, তাহা আধুনিক ধনতান্ত্রিক রাষ্ট্র-জীবন ও সমাজ-জীবন-সমস্যার একটি সুপরিচিত চিত্র। সেই জন্য ‘রক্তকরবী’ একটা বিশিষ্ট কৌতুহলের উদ্রেক করে এবং তত্ত্বকথার মধ্যেও একটা নূতন বাস্তবব্রহ্মের আশ্বাদ দেয়। ‘রক্তকরবী’র মূল প্রতিপাত্ত যন্ত্র-সভ্যতায় নিষ্পেষিত মানবাত্মার স্বরূপ উন্মোচন করা। এই ভাবটি সংকেত ও রূপকের সাহায্যে প্রকাশ করা হইয়াছে। রূপকের অংশগুলি এমন মননশীলতা ও সার্থকতায় নিমিত্ত যে সমান্তরাল অর্থ-তাৎপর্থে বাস্তবের একটা সুসংগত ছবি আমাদের কল্পনায় ফুটিয়া উঠে। একথা বলা যায়—রক্তকরবী নাটকে সংকেত ও রূপকের সঙ্গে একটা বাস্তবতার অনুভূতিও হৃদয়ে জাগ্রত হয়। তাহার প্রধান কারণ আখ্যানবস্তুর পরিবেশ ও নির্মাণ-কৌশল। নাটকের মধ্যে নন্দিনী, রঞ্জন, রাজা ও অনেকাংশে বিশৃঙ্খল-পাগল সাংকেতিক চরিত্র। তাহাদের চারিত্রিক পরিমণ্ডলের মধ্য হইতে মানবাত্মার সংকটময় অবস্থার রহস্যময় জ্যোতি বিচ্ছুরিত হইতেছে; তাহাদের ঘিরিয়া নিগূঢ় অতীন্দ্রিয় ভাবানুভূতির সুস্পষ্ট ব্যঙ্গনা-ব্যংকার উঠিতেছে। কিন্তু আধুনিক ধনসংগ্রহশীল যন্ত্র-সভ্যতার যে রূপকটি নাটকে উপস্থাপিত করা হইয়াছে, তাহার সংশ্লিষ্ট অগ্রাণু পাত্র পাত্রী ও পরিবেশ এমন সচেতনভাবে কল্পিত ও সূচ্যরূপে গঠিত যে রূপকের মাধ্যমে আমরা অতি-সহজে নাট্যকার-উদ্দিষ্ট ভাব হৃদয়ংগম করিতে পারি এবং সঙ্গে সঙ্গে পরিচিত বাস্তবের একটি চিত্রও আমাদের কল্পনা-নেত্রে ভাসিয়া উঠে। রূপক যেন অনেকস্থলে

দীমা হারাইয়া বাস্তবতার সঙ্গে মিশিয়া যায় এবং আমাদের মনে একটা বাস্তবতার প্রতীতি সঞ্চার করে।

আধুনিক ধনতান্ত্রিক রাষ্ট্র ও সমাজে শিল্পের উন্নতি ও বাণিজ্যবিস্তার দ্বারাই অর্থাগম হয়। এই অর্থাগমের মূল উৎস মিল ও ফ্যাক্টরী। এই কল-কারখানার মালিক পুঁজিপতি শিল্পপতিরা! ক্রমাগত production বা উৎপন্ন দ্রব্য বাড়িয়া চলিয়াছে আর সেই সঙ্গে প্রতি ঘণ্টা-মিনিট-সেকেন্ডেও আয়ের মাত্রা লাফাইয়া বাড়িতেছে। রাষ্ট্র এই পুঁজিপতিদের অর্থে ও প্রভাবে পরিচালিত। সমাজের উপরেও ইহাদের প্রভাব অনীম। রাষ্ট্র ও সমাজ এই ধনসঞ্চয়ের দ্বারা চরম বৈষয়িক উন্নতিলাভের আদর্শকে একমাত্র আদর্শ বলিয়া গ্রহণ করিয়াছে এবং বিজ্ঞানের নব নব আবিষ্কার দ্বারা এই আদর্শকে দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠা করা এবং ইহার ক্রমোন্নতি সাধনের মধ্যে সমস্ত প্রয়াস কেন্দ্রীভূত করিয়াছে।

এই অর্থ-উপার্জনের মূল উৎস যে মিল-ফ্যাক্টরী তাহা অক্ষুণ্ণ রাখিবার অপরিহার্য উপাদান হইতেছে শ্রমিক। কল-কারখানা বলিতেই তাহার মজুরের সমস্তা অনিবার্যভাবে আসিয়া পড়ে। এই শ্রমিক-মালিক-সমস্তা পাশ্চাত্যের রাষ্ট্র ও সমাজজীবনের একটা বড়ো সমস্তা। শ্রমিকের ঘর্ষবিদ্মু ও রক্তবিদ্মুর উপর নিরন্তর গড়িয়া উঠিতেছে মালিকের বিপুল মুনাফা। শ্রমিকদের মধ্যে শৃঙ্খলা-বিধান, তাহাদের নিয়ন্ত্রণ, শাসন বা অগুরুপে শোষণ-ব্যবস্থার জন্ত নানাপ্রকারের আয়োজন রচিত হইয়াছে। মিল বা ফ্যাক্টরী-সংলগ্ন স্থানে শ্রমিকদের বাসস্থান দান, নানা রকমে সেই অঞ্চল বিভক্ত, সারি সারি তাহাদের 'বাসা', তাহারা বাহাতে শান্ত থাকে এবং কোনো প্রকার অসন্তোষ প্রকাশ না করে তাহার জন্ত সদা সতর্কদৃষ্টি ও নানা কৌশল-প্রয়োগ, ইহাদের বাসস্থানের নিকটে মদের দোকানের অবস্থিতি, তাহাদের মতি-গতি জানিবার জন্ত গুপ্তচর নিয়োগ এবং তাহাদের নিয়ন্ত্রণ ও শাসনের জন্ত বহুপ্রকারের কর্মচারীর ব্যবস্থা প্রভৃতি— ধনতান্ত্রিক সমাজের পরিচিত চিত্র। যক্ষপুত্রীর অধিবাসীদের কথা-বার্তা, আচার-আচরণ, ভাব-চিন্তার রূপকের মধ্য দিয়া এই চিত্রটি উজ্জ্বল বর্ণে পরিস্ফুট হইয়া উঠিয়াছে। ফাগুলাল, গোকুল, বিষ্ণু প্রভৃতির কথাবার্তা, তাদের মদ-খাওয়া, অন্নপ, উপমহুয়া, শকলু, কঙ্গু প্রভৃতি শোষিতরক্ত, হতস্বাস্থ্য শ্রমিকদের ছায়ামূর্তি, মোড়ল ও সর্দারদের চিন্তা ও আচরণ, শেষে শ্রমিক-বিদ্রোহের আভাস প্রভৃতি আমাদের কাছে সেই বাস্তব চিত্রই স্মরণ করাইয়া দেয়। তাই রক্তকরবীতে আধুনিক সমস্তার একটা আবেদন আমাদের কাছে আকর্ষণ করে।

কালের যাত্রা

(ভাদ্র, ১৩৩২)

দুইটি ক্ষুদ্র নাটক ‘রথের রশি’ ও ‘কবির দীক্ষা’ একত্র সন্নিবিষ্ট করিয়া রবীন্দ্রনাথ সমগ্র গ্রন্থখানির নামকরণ করিয়াছেন ‘কালের যাত্রা’। গ্রন্থখানি ঔপন্যাসিক শরৎচন্দ্রের ৫৭ বছর বয়সের জন্মোৎসব উপলক্ষে কবির ‘সন্মোহ উপহার’।

“১৩৩০ সালের অগ্রহারণ সংখ্যা প্রবাসীতে ‘রথযাত্রা’ নামে রবীন্দ্রনাথের একটি নাটিকা প্রকাশিত হয়। ‘রথের রশি’ তাহারই পরিবর্তিত ও আগাগোড়া পুনর্লিখিত রূপ। ‘কবির দীক্ষা’, ‘শিবের ভিক্ষা’ নামে ১৩৩৫ সালের বৈশাখ সংখ্যা মাসিক বহুমতীতে প্রথম প্রকাশিত হয়।” (গ্রন্থ-পরিচয়)

‘কালের যাত্রা’ এই নামকরণে মনে হয় কবি দুইটি পরস্পর-সংশ্লিষ্ট ভাব-সত্যের ইঙ্গিত করিয়াছেন।

এই নিরবচ্ছিন্ন কালের যাত্রায় কতো ধ্বংস, কতো নূতন সৃষ্টি, কতো উত্থান-পতন, কতো নব নব রূপের উদ্ভব ও বিলয় হইতেছে। এই পুরাতনের বিলয় ও নূতনের আবির্ভাবের মূলে নিহিত আছে একটা কারণ। যখনই একপ্রকার ব্যবস্থার মধ্যে অসত্য, অত্যাচার ও কৃত্রিমতা প্রবেশ করে, তখনই চিরন্তন ব্যবস্থা অচল হইয়া পড়ে, স্রোতোধারায় বিক্ষোভ উপস্থিত হয়; তারপর প্রাচীনের পরিবর্তনের পর নবীন ব্যবস্থার উদ্ভব হয়। কালের যাত্রাপথে যতো দ্বন্দ্ব-সংঘাত, সমস্তই পারিপার্শ্বিকের অসামঞ্জস্যের জন্ত, মাহুষের স্বার্থ-কামনায় ও অসত্য ব্যবহারের জন্ত; উহা দূর হইলেই কালের যাত্রা নবতর পথে সহজ, সরল ও স্বাভাবিক রূপ ধারণ করে। মহাকাল তাই যাত্রাপথে ধ্বংস ও নবসৃষ্টির মধ্য দিয়া সমস্ত অসামঞ্জস্য দূর করিয়া, সমস্ত অশোভনতা মুছিয়া দিয়া ভারসাম্য রক্ষা করিয়া চলিতেছেন। সমস্ত অচলতা ও বিক্ষোভের মূল এবং ধ্বংসের কারণ এই সামঞ্জস্যের অভাব—এই ভারসাম্যের বিপর্যয়।

কবি মহাকালের এই যাত্রাকে নটরাজ শিবের নৃত্যলীলার অঙ্গ বলিয়া কল্পনা করিয়াছেন। তাঁহার একপাদক্ষেপে সৃষ্টি, অন্যপাদক্ষেপে ধ্বংস। অনাসক্তভাবে, স্বার্থ-দ্বন্দের অতীত হইয়া চলিয়াছে মহাকালের এই লীলা। সৃষ্টি ও ধ্বংস উভয়ই সত্য। সৃষ্টি না করিলে মহাকাল ধ্বংস করিবেন কি? তাঁহার সৃষ্টি-ক্ষমতা আছে বলিয়াই তিনি ধ্বংস করিতে পারেন। তিনি আশাশুভ, ধ্বংসের দেবতা, সর্ব-রিক্ত, অকিঞ্চন,—আবার তিনিই নবসৃষ্টির বিধাতা, নব নব ঐশ্বর্যের জন্মদাতা।

তিনি একাধারে দরিদ্র, নিঃস্ব এবং অতুল সম্পদশালী, ঐশ্বর্য-বিলাসী। তিনি যেমন ত্যাগ করেন, তেমনি ভোগ করেন।

মানুষকে বুঝিতে হইবে মহাকাালের এই লীলার মর্ম,—হৃদয়ঙ্গম করিতে হইবে এই ধ্বংস-সৃষ্টির তাৎপর্য, কালের যাত্রার এই রহস্য। তাহা হইলেই কালের যাত্রাপথ হইবে সহজ ও স্বাভাবিক, উদ্ভব হইবে না বিরোধ-সংঘাত বা অভাবনীয় পরিস্থিতির, ঘটবে না ধ্বংস ও পরিবর্তন। স্বার্থ ও লোভের পুষ্টিসাধন করিলে, অনেককে বঞ্চিত করিয়া বা নির্যাতিত করিয়া অযথা ক্ষীত হইলে, কালের যাত্রায় বিঘ্নসৃষ্টি হয়। মানুষ ভোগ করিবে ত্যাগের জন্ত, সঞ্চয় করিবে দানের জন্ত, তবেই ভোগ হইবে নার্কক। ত্যাগী না হইলে ভোগী হওয়া যায় না, আবার ভোগী না হইলে ত্যাগী হওয়া অর্থহীন।

তাই কালের যাত্রায় অন্তায়, পীড়ন, লোভ ও স্বার্থবুদ্ধির দ্বারা মানুষের গ্রায্য অধিকার ক্ষুণ্ণ করিলে বিঘ্ন উপস্থিত হয়, আবার একান্ত রিক্ততা, দারিদ্র্য বা গুদাসীন্দ্ৰ কিংবা স্বার্থকর ভোগ বা লুক্ক সঞ্চয়ের আকাজক্ষাও বিঘ্ন ঘটায়।

এই দুইটি ভাব-সত্যের আদর্শ জনসমাজে পরিবেষণ করার ভার কবির উপর। কবি জনগণের চিত্তে একটা পরিপূর্ণ সামঞ্জস্য-বোধ সৃষ্টি করে, আগ্রহ করে একটা নৌন্দর্ঘ-চেতনা, তাতেই মানুষে মানুষে ভারসাম্য রক্ষিত হয়, অন্তরে অন্তরে তালের বাঁধন কাটে না। আবার কবিই স্বয়ং মহাদেবের শিষ্য। তিনি তাঁহার উপাস্ত্র দেবতার ভোগ ও ত্যাগের প্রকৃত মর্ম সকলের নিকট প্রচার করেন।

এই দুইটি তত্ত্বকে কবি রসরূপে রূপায়িত করিয়াছেন তাঁহার ‘কালের যাত্রা’ গ্রন্থে—দুইটি নাট্যকার মাধ্যমে।

এখন এই ক্ষুদ্র রূপক-নাট্য দুইটির অভ্যন্তরে প্রবেশ করা যাক।

রথের রশি

রাজার রাজ্যে রথযাত্রা উপলক্ষে মেলা বসিয়াছে। সকালবেলায় স্নান সারিয়া নরনারী মেলার পাশে পথের ধারে অধীর আগ্রহে দাঁড়াইয়া আছে। প্রতিবৎসরের মতো এবারেও তাহারা রথটানা দেখিবে। কিন্তু রথ আর আসে না। রথের দড়ি যাহারা টানে, তাহারা শত চেষ্টা করিয়াও রথ নড়াইতে পারিতেছে না। পথের উপর অজগর সাপের মতো অসাড় দড়িটা অচল হইয়া পড়িয়া আছে। পুরোহিত মন্ত্র পড়িয়া কোনো ফল পায় নাই, মহাকাালের পাণ্ডা মাথায় হাত দিয়া বসিয়া

আছে। আজ প্রথম শুভযাত্রার দিন অকস্মাৎ এই অপ্রত্যাশিত দুর্ঘটনায় সকলেই প্রমাদ গণিতেছে, সকলেই ভাবী অমঙ্গলের আশঙ্কায় উদ্ভিন্ন।

সন্ন্যাসী বলিলেন,—

সর্বনাশ এলো।

বাধবে যুদ্ধ, জলবে আগুন, লাগবে মারী,

ধরণী হবে বক্ষ্যা, জল যাবে শুকিয়ে।...

দেখতে পাচ্ছ না, আজ ধনীর আছে ধন,

তার মূল্য গেছে ফাঁক হয়ে গজভুক্ত কপিথের মতো।

ভরা ফসলের ক্ষেতে বাসা করেছে উপবাস।

যক্ষরাজ স্বয়ং তার ভাঙারে বসেছে প্রায়োপবেশনে।

দেখতে পাচ্ছ না, লক্ষ্মীর ভাণ্ড আজ শতচ্ছিন্ন,

তাঁর প্রসাদধারা শুষে নিচ্ছে মরুভূমিতে—

ফলছে না কোনো ফল।...

তোমরা কেবলি করেছ ঋণ,

কিছুই করেনি শোধ,

দেউলে করে দিয়েছ যুগের বিভ্র।

তাই নড়ে না আজ আর রথ—

ঐ যে, পথের বুক জুড়ে পড়ে আছে তার অসাড় দড়িটা।

সমবেত নরনারী হুশ্চিন্তাগ্রস্ত। মেয়েদের ভক্তি বেশি ; তাহারা দড়ির উপর ঘি-দুধ, গঙ্গাজল ঢালিল, পঞ্চপ্রদীপ জ্বালাইয়া দড়ি-দেবতার পূজার আয়োজন করিল, কতো মানত করিল, রাস্তা-ঠাকুর আর গর্ত-প্রভুর পূজার ব্যবস্থা করিল। কিন্তু পুরোহিত নিষ্ক্রিয়, নিস্তরু। মন্ত্র পড়িতে সাহস করে না।

সন্ন্যাসী বলিলেন,—

কী হবে মন্তরে।

কালের পথ হরেছে দুর্গম।

কোথাও উচু কোথাও নিচু, কোথাও গভীর গর্ত।

করতে হবে সব সমান, তবে ঘুচবে বিপদ।

তখন রাজা নিরুপায় হইয়া আত্মস্থান করিলেন সৈন্যদের। তাহাদের সাহায্যে নিজেই চেষ্টা করিলেন রথ চালাইতে। কিন্তু রথ একটুও নড়িল না। বলদৃপ্ত সৈনিকেরা লজ্জিত, বিস্মিত।

সন্ন্যাসী বলিলেন, সৈনিকদের টানে রথ চলিবে না।—

তোমরা (সৈনিকেরা) দড়িটাকে করেছ জর্জর ।

যেখানে যতো তীর ছুঁড়েছ বিঁধেছে ওর গায়ে ।

ভিতরে ভিতরে ফাঁক হয়ে গেছে, আলগা হয়েছে

বাধনের জোর ।

তোমরা কেবল ওর ক্ষত বাড়িয়েই চলবে,

বলের মাংসামিতে দুর্বল করবে কালকে ।

তখন মন্ত্রী ডাক দিলেন ধনপতিকে । ধনপতি তাহার দলবল লইয়া চেষ্টা করিল রথ চালাইতে, কিন্তু রশিটা আরো আড়ষ্ট হইয়া উঠিল, আর তাহাদের হাত হইল যেন পক্ষাঘাতগ্রস্ত । তাহারা অপারগ হইয়া প্রস্থান করিল ।

এমন সময় শূদ্রপাড়া হইতে ছুটিয়া আসিল দলে দলে শূদ্রেরা । তাহাদের দলপতি মন্ত্রীকে বলিল, মহাকাল-বাবা তাহাদের আদেশ দিয়াছেন, তাহারা আসিয়াছে বাবার রথ চালাইতে । শূদ্রের স্পর্ধায় সৈনিক রক্তচক্ষু হইল, পুরোহিত অস্পৃশ্যের ঔদ্ধত্যে ব্রহ্মশাপের ভয় দেখাইল,—বলিল, যাহারা বরাবর সংসার চালায় তাহারাই রথ চালাইবে, শূদ্রের কর্ম নয় ।

শূদ্র-দলপতি বলিল,—

সংসার কি তোমরা চালাও ঠাকুর ।...

আমরাই তো জোগাই অন্ন, তাই তোমরা বাঁচো,

আমরাই বুনি বস্ত্র, তাতেই তোমাদের লজ্জা রক্ষা ।

মন্ত্রীর আদেশে শূদ্রেরা ‘জয় জয় মহাকালনাথের জয়’ বলিয়া রথের রশিতে দিল টান । চাকার শব্দে আর্তনাদ করিয়া উঠিল আকাশ । ধূলা উড়াইয়া চলিল রথ ।

আশ্চর্যের বিষয়, রথ চিরাভ্যস্ত পথে চলিল না । সবেগে ছুটিল কাঁচা পথ ধরিয়া পল্লীর দিকে । ধনপতির দল শঙ্কিত হইয়া দেখিল—রথ চলিয়াছে তাহাদের ধনভাণ্ডারের দিকে ; সৈনিক দেখিল—চলিয়াছে তাহাদের অস্ত্রশালার দিকে ;—সকলে নিজ নিজ স্থান সামলাইবার জন্ত ছুটিল । রথের এই অভাবনীয় গতিতে সকলেই হতবুদ্ধি, ব্যাপারটা কি কেহই বুঝিতে পারিল না ।

এমন সময় কবি আসিয়া উপস্থিত হইল । সকলেই কবিকে এই অপ্রত্যাশিত ঘটনার অর্থ জিজ্ঞাসা করিল ।

২য় সৈনিক

এ কী উল্টোপাল্টা ব্যাপার, কবি।
পুরুতের হাতে চলল না রথ, রাজার হাতে না,
মানে বুঝলে কিছু ?

কবি

ওদের মাথা ছিল অত্যন্ত উঁচু,
মহাকালের রথের চূড়ার দিকেই ছিল ওদের দৃষ্টি—
নিচের দিকে নামলে না চোখ,
রথের দড়িটাকেই করল তুচ্ছ।
মানুষের সঙ্গে মানুষকে বাঁধে যে বাঁধন, তাকে ওরা মানে নি।
রাগী বাঁধন আজ উন্মত্ত হয়ে লাজ আছড়াচ্ছে,
দেবে ওদের হাড় গুঁড়িয়ে।

পুরোহিত

তোমার শূদ্রগুলোই কি এত বুদ্ধিমান,
ওরাই কি দড়ির নিয়ম মেনে চলতে পারবে।

কবি

পারবে না হয় তো !
একদিন ওরা ভাববে রথী কেউ নেই,
সর্বময় কর্তা ওরাই।
দেখো, কাল থেকেই শুরু করবে চোঁচাতে,
জয় আমাদের হাল লাজল চরকা তাঁতের।
তখন এরাই হবেন বলরামের চেলা—
হলধরের মাংলামিতে জগৎটা উঠবে টলমলিয়ে।

পুরোহিত

তখন যদি রথ আর একবার অচল হয়,
বোধ করি, তোমার মতো কবিরই ডাক পড়বে—
তিনি ফুঁ দিয়ে ঘোরাবেন চাকা।

কবি

নিতান্ত ঠাট্টা নয় পুরুত ঠাকুর ।
 রথযাত্রায় কবির ডাক পড়েছে বারে বারে ।
 কাজের লোকের ভিড় ঠেলে পারে নি নে পৌছতে ।

পুরোহিত

রথ তারা চালাবে কিসের জোরে । বুঝিয়ে বলো ।

কবি

গায়ের জোরে নয়, ছন্দের জোরে ।
 আমরা ছন্দ মানি, জানি এক-ঝোঁকা হলেই তাল কাটে ।
 মরে মাহুষ সেই অহুন্দের হাতে,
 চাল-চলন যার এক পাশে বাকা ;
 কুস্তকর্ণের মতো গড়ন যার বেমানান,
 যার ভোজন কুৎসিত,
 যার ওজন অপরিমিত ।
 আমরা মানি হৃন্দরকে । তোমরা মানো কঠোরকে—
 অস্ত্রের কঠোরকে, শাস্ত্রের কঠোরকে !
 বাইরে ঠেলা-মারার উপর বিশ্বাস,
 অন্তরের তাল-মানের উপর নয় ।

সৈনিক

তুমি তো লক্ষ্য উপদেশ দিয়ে চললে,
 ওদিকে যে লাগল আগুন ।

কবি

যুগাবসানে লাগেই তো আগুন ।
 যা ছাই হবার তাই ছাই হয়,
 যা টিকে যায় তাই নিয়ে সৃষ্টি হয় নবযুগের ।

সৈনিক

তুমি কী করবে কবি ।

কবি

আমি তাল রেখে রেখে গান গাব।

দৈনিক

কী হবে তার ফল ?

কবি

যারা টানছে রথ, তারা পা ফেলবে তালে তালে।
পা যখন হয় বেতালা,
তখন ক্ষুদে ক্ষুদে খাল থন্দগুলো মার মূর্তি ধরে।
মাতালের কাছে রাজপথও হয়ে ওঠে বন্ধুর।

মেয়ের দল যে এত ভক্তিভরে পূজা দিল, মানত করিল, তাহাদের এই পূজা-
অর্চনা, সাধ্য-সাধনা কেন বিফল হইল, একথা কবিকে জিজ্ঞাসা করিল তাহারা।
কবি তাহারা উত্তর দিলেন :—

১মা

এ হোলো কি ঠাকুর। তোমরা এতদিন আমাদের কী শিখিয়েছিলে।
দেবতা মানলে না পূজা, ভক্তি হোলো মিছে।
মানলে কিনা শৃঙ্গুরের টান, মেলেছে হোঁওয়া।
ছিঁছি কী ঘেমা!

কবি

পূজো তোমরা দিলে কোথায়।

২য়া

এইতো এইখানেই।
ঘি ঢেলেছি, হুঁষ ঢেলেছি, ঢেলেছি গঙ্গাজল,—
রাস্তা এখনো কাদা হয়ে আছে।
পাতায় ফুলে ওখানটা গেছে পিছল হয়ে।

এই নাটিকায় একটি কথা বিশেষ লক্ষ্যের বিষয়। রবীন্দ্রনাথ এতোদিনের নির্ধাতিত, মৃতপ্রায় শ্রমিক-শ্রেণীর অভ্যুদয় ও গ্রাঘ্য মর্যাদা-প্রাপ্তিকে অভিনন্দিত করিয়াছেন,—

আজকের মতো বলো সবাই মিলে,
যারা এতদিন মরেছিল তারা উঠুক বেঁচে,
যারা যুগে যুগে ছিল খাটো হয়ে
তারা দাঁড়াক একবার মাথা তুলে।

কিন্তু একথাও বলিয়াছেন যে, যদি এককালে এই নব-জাগ্রত শূদ্রশক্তি মনে করে, অগ্রাগ্র শ্রেণীকে দমাইয়া তাহারাই প্রভুত্ব করিবে, অগ্রাগ্রের গ্রাঘ্য অধিকার হরণ করিবে, তখন আবার ছন্দোভঙ্গ হইবে, আবার সামঞ্জস্য নষ্ট হইবে, আবার কালের রথ অচল হইবে। তখন হয়তো শূদ্রেরা মনে করিবে, উহারাই প্রভু, আর সকলে দাস, ‘হয়তো ওরা ভাববে রথী কেউ নেই, রথের সর্বময় কর্তা ওরাই, হয়তো গুরু করবে চোঁচাতে জয় আমাদের হাল লাঙ্গল চরকা তাঁতের,’ কিন্তু তাহাতে বর্তমান দুর্ঘটনারই পুনরাবৃত্তি হইবে। তখন—

আসবে উন্টোরথের পালা।

তখন আবার নতুন যুগের উচুতে নিচুতে হবে বোঝাপড়া।

এই ক্ষুদ্র নাটকটি একটি সুন্দর রূপক-নাট্য। সাংকেতিকতার লক্ষণ ইহাতে নাই। সাধারণ নাটকের মানদণ্ডে এ-জাতীয় নাটক বিচার্য নয়, একথা পূর্বে কয়েকবার বলা হইয়াছে। বিরোধ-সংঘাত বা স্থনির্দিষ্ট নাটকীয় পরিণাম ইহাতে নাই। পাত্র-পাত্রীর মাধ্যমে একটা ঘটনা বিবৃত করা হইয়াছে মাত্র এবং ইহারই অন্তরালে কবি নির্দেশ করিয়া গিয়াছেন একটি তত্ত্বের। তবুও ঘটনার মধ্যে একটা নাটকীয় গতি লক্ষ্য করা যায়। এই নাটিকাটির বৈশিষ্ট্য হইল ইহার নিখুঁত রূপকের কাঠামো নির্মাণে। ঘটনা-ধারার তলে-তলে একটা সমান্তরাল ইঙ্গিত বা তাৎপর্য আগাগোড়া বর্তমান আছে। পুরোহিত, সৈনিক, ধনপতি, নারীর অব্যর্থভাবে সমাজে তাহাদের বৈশিষ্ট্যের, কর্ম ও ভাবের ইঙ্গিত করিয়াছে, তাহাতে অভ্যন্তরীণ তাৎপর্য সহজেই বোধগম্য হইয়াছে।

কবির দীক্ষা

এই অতি-ক্ষুদ্র নাটকটি প্রকৃতপক্ষে নাটক নয়—নাটকীয় কোনো গুণই ইহাতে নাই। ইহাতে দুইজনের সংলাপের মধ্য দিয়া একটা বিশিষ্ট ভাব বা তত্ত্বকে প্রকাশ করা হইয়াছে মাত্র। এই তত্ত্বটি রবীন্দ্রনাথের একটি প্রিয় তত্ত্ব।

ইহা মূল উপনিষদের ‘তেন ত্যক্তেন ভুঞ্জীথাঃ’ শ্লোকটি। প্রাচীন-ভারতের শিক্ষা, সাহিত্য, সাধনা ও সংস্কৃতির মধ্যে কবি এই তত্ত্বের প্রয়োগ দেখিয়াছেন। এই ‘ত্যাগবিক্ত ভোগ’ই প্রাচীন ভারতীয় জীবনযাত্রা ও সমাজের আদর্শ ছিল। তাঁহার অনেক গল্পরচনায় এবং ‘নৈবেদ্য’ কাব্যগ্রন্থের অনেক কবিতায় কবি এই তপোবন-আদর্শের মধ্যেই—ভোগ ও ত্যাগের এই সম্বন্ধের মধ্যেই যে ভারতের বৈশিষ্ট্য, একথা ব্যক্ত করিয়াছেন। আধুনিক ভারত ভোগের আদর্শ, ঐশ্বর্য-সঞ্চয়ের আদর্শ ত্যাগ করিয়া রিক্ত, নিঃস্ব হইয়াছে, এবং বর্তমান ইয়োরোপ ত্যাগের আদর্শ, দানের আদর্শ হইতে ভ্রষ্ট হইয়া অপরিমিত ঐশ্বর্য-সঞ্চয়ের দ্বারা ভোগবিলাসে মগ্ন হইয়াছে। উভয় আদর্শের মিলন প্রয়োজন, তবেই উভয়ে সার্থক হইবে। এই পূর্ব-পশ্চিমের মিলনের কথা তিনি অনেক প্রবন্ধে বলিয়াছেন।

নাটকের আখ্যান-ভাগটি এইরূপ :—

কবির এক ভূতপূর্ব এবং অধুনা গুরুত্যাগী শিষ্যের সঙ্গে কবির কথোপকথন হইতেছে। এই ব্যক্তিটি এক সময়ে কবির দলে ভর্তি হইয়াছিল, কিন্তু ‘পরম ধার্মিক ভবভয়-নিবারিণী সভার সভাপতি’ বলিলেন,—‘ঐ লক্ষ্মীছাড়া কবিটা তোমাকে দিচ্ছে রসাতলে’। তাহার খুড়ো-জেঠারা বলিলেন,—‘কবির দীক্ষায় না আছে অর্থের আশা, না আছে পরমার্থের।’ তখন সে কবিকে ছাড়িয়া তৎহানন্দ স্বামীর শিষ্যত্ব গ্রহণ করিল।

তৎহানন্দ স্বামী শৈব, শিবমন্ত্রে দেন দীক্ষা; সে-মন্ত্র একেবারে ত্যাগের মন্ত্র—সমস্ত ত্যাগ করিয়া নিষ্কিঞ্চন সাজা। কবিও শৈব, তিনিও শিবমন্ত্র দেন; সে-মন্ত্র ভোগ ও ত্যাগের সামঞ্জস্যের মন্ত্র—আগে ভোগের জন্ত সঞ্চয় করিয়া পরে ত্যাগের দ্বারা নিঃস্ব হওয়া।

ঐ-ব্যক্তির বিস্মিত প্রশ্নে কবি তাঁহার মতবাদের বৈশিষ্ট্য ব্যাখ্যা করিতেছেন,—

তৎহানন্দ স্বামী

শিবমন্ত্র দেন প্রলয় সাধনায়।

শিবমন্ত্র দিই আমিও।

অবাক করলে,

তুমিতো জানি কবি,

কবে হলে শৈব।

কালিদাস ছিলেন শৈব ।

সেই পথের পথিক কবির।

কেন বলো বেঠিক কথা ।

তোমরা তো মেতে আছ নাচে-গানে ।

জগৎ-জোড়া নাচ-গানেরই পালা আমাদের প্রভুর ।

কী বলেন তবানন্দ স্বামী ।

প্রলয় ছাড়া কথা নেই তাঁর মুখে ।

ত্যাগের দীক্ষা নিয়েছি তাঁর কাছে ।

যদি পরামর্শ দেন সবই ফুঁকে দিতে

তবে কী করবে ত্যাগ ?

উপুড় করবে শূন্য ঘড়াটাকে ?

তুমি কাকে বলো ত্যাগ, কবি ।

ত্যাগের রূপ দেখো ঐ ঝরনায়,

নিয়ত গ্রহণ করে তাই নিয়তই করে দান ।

নিজেকে যে গুকেয়েছে যদি সেই হোলো ত্যাগী,

তবে সব আগে শিব ত্যাগ করুন অন্নপূর্ণাকে ।

কিন্তু সন্ন্যাসী শিব ভিক্ষুক, সেটাতো মানো ।

মহত্ব দিলেন তিনি জগতের দারিদ্র্যকে ।

দারিদ্র্যে তাঁরই মহত্ব মহৎ যিনি ঐশ্বর্যে ।

মহাদেব ভিক্ষা নেন পাবেন বলে নয়,

আমাদের দানকে করতে চান সার্থক ।

কবি শৈব, তাঁহার উপাশ্রু দেবতা শিবের ত্যাগের মর্ম তিনি ভালো জ্ঞানেন । শিব একদিকে সর্বত্যাগী, শ্মশানবাসী, সমস্ত ভোগস্পৃহাবর্জিত, কিন্তু অন্যদিকে তিনিই আবার অন্নপূর্ণার নিকট ভিক্ষাপ্রার্থী । তিনি নিজের ভোগের জন্ত ভিক্ষা চাহেন না, অন্নপূর্ণার দানকে সার্থক ও পরমতৃপ্তির উৎস-স্বরূপ করিতে চাহেন । 'মানুষ সেই অন্নপূর্ণা, শিব তাহার কাছে প্রার্থনা করিতেছেন—‘আমাদের দানকে তিনি করতে চান সার্থক’ । কিন্তু মানুষ যদি নিঃস্ব হয়, সর্বরিক্ত হয়, তবে সে

কী দান করিবে? শূন্য ঘড়া হইতে কি জল বর্ষণ করা যায়? মহাদেবকে ভিক্ষা দিতে হইলে মানুষকে ঐশ্বর্যবান হইতে হইবে। ঐশ্বর্যশালী ব্যক্তিই প্রকৃত দারিদ্র্যের মহত্ব লাভ করিতে পারে।

তত্বানন্দ স্বামীর যে-ত্যাগমন্ত্র, তাহাই আমাদের সাধারণগ্রাহ্য বৈরাগ্য-মন্ত্র—সংসার-ত্যাগের মন্ত্র—সাংসারিক জীবনকে অগ্রাহ্য করিবার মন্ত্র। কিন্তু কবির ত্যাগমন্ত্র ভিন্ন। উহা সংসার-ত্যাগের মন্ত্র নয়, জীবনকে অস্বীকার করিবার মন্ত্র নয়। উহা সংসারকে, জীবনকে গ্রহণের মন্ত্র,—কিন্তু একান্তভাবে ভোগের জন্ত গ্রহণ নয়, ত্যাগের পরম আনন্দলাভের জন্ত, ঐশ্বৰ্যের চরম সার্থকতা-লাভের আশায়। সুতরাং জাগতিক ঐশ্বর্য সঞ্চয় করিতে হইবে, জগৎ ও জীবনকে গ্রহণ করিতে হইবে, ভোগের আয়োজন পূর্ণ করিতে হইবে,—কিন্তু তাহাতেই আবদ্ধ হইয়া থাকিলে চলিবে না, তাহাকেই সর্বস্ব মনে করিলে চলিবে না। ঐশ্বর্য সঞ্চয় করিতে হইবে দানের মহান গৌরবের জন্ত, ভোগ করিতে হইবে ত্যাগের পরম সার্থকতা-লাভের উদ্দেশ্যে।

শিবের যে সর্ববিস্তৃত, সর্বত্যাগী মূর্তি, তাহারই উপাসক আমরা ভারতীয়েরা। ‘আমরা কোণে বসে আছি নেংটি পরে। আমাদের কী আছে যে আমরা দান করব?’ আর ইয়োৰোপীয়েরা শিবের ঐশ্বর্যময় মূর্তির উপাসক,—

মেনেছে ওরা মহাভিক্ষুর দাবী
তাই বের করে আনছে নব নব সম্পদ,
ধনে প্রাণে জানে মানে।

উভয়ের সাধনাই অসম্পূর্ণ—শিবমন্ত্রের প্রকৃত তাৎপৰ্য যে ভোগ ও ত্যাগের সামঞ্জস্য—সঞ্চয় ও দানের সমন্বয়, তাহা কেহই বুঝিতে পারে নাই। ভারত জগৎ ও জীবনকে অস্বীকার করিয়া নিঃস্ব সাজিয়াছে, আবার ইয়োৰোপ দানহীন অপরিমিত সঞ্চয়ের দ্বারা ক্ষীণ হইয়াছে, ত্যাগহীন ভোগের দ্বারা ঐশ্বর্যমদমত্ত হইয়াছে। এই আব্রভোগসর্বস্ব ঐশ্বর্যই হইয়াছে তাহাদের নানা অশান্তির কারণ। উভয়ের মিলন হইলে, ঐশ্বর্য ও ত্যাগের মণিকাঞ্চন যোগ হইলে, তবেই শিবমন্ত্রের তাৎপৰ্য গ্রহণ করা হইবে। কবির শৈব-দীক্ষায় উভয় অংশের মিলনের বাণী প্রচারিত।

শিবের এই দুই মূর্তির মিলন—এই ত্যাগ ও ভোগের সমন্বয় সম্বন্ধে কবি তাঁহার ‘তপোবন’ প্রবন্ধে যাহা বলিয়াছেন, তাহা এস্থলে উদ্ধৃতির যোগ্য—

“ ত্যাগের ও ভোগের সামঞ্জস্যই পূর্ণ শক্তি। ত্যাগী শিব যখন একাকী

সাধনায় সমাধিমগ্ন তখনো স্বর্গরাজ্য অনহায়, আবার সতী যখন তাঁর পিতৃ-ভবনের ঐশ্বর্যে একাকিনী আবদ্ধ তখনো দৈত্যের উপদ্রব প্রবল।

প্রবৃত্তি প্রবল হয়ে উঠলেই ত্যাগের ও ভোগের সামঞ্জস্য ভেঙে যায়।

কোনো একটি সংকীর্ণ জায়গায় যখন আমরা অহংকারকে বা বাসনাকে ঘনীভূত করি তখন আমরা সমগ্রের ক্ষতি করে অংশকে বড়ো করে তুলতে চেষ্টা করি। এর থেকে ঘটে অমঙ্গল। অংশের প্রতি আসক্তিবশত সমগ্রের বিদ্রোহ, এই হচ্ছে পাপ।

এই জন্মেই ত্যাগের প্রয়োজন; এই ত্যাগ নিজেকে রিক্ত করবার জন্মে নয়, নিজেকে পূর্ণ করবার জন্মেই। ত্যাগ মানে আংশিককে ত্যাগ সমগ্রের জন্ম, ক্ষণিককে ত্যাগ নিত্যের জন্ম, অহংকারকে ত্যাগ প্রেমের জন্ম, সুখকে ত্যাগ আনন্দের জন্ম। এই জন্মেই উপনিষদে বলা হইয়াছে, তেন ত্যক্তেন ভূঞ্জীথাঃ, ত্যাগের দ্বারা ভোগ করবে, আসক্তির দ্বারা নয়।”

(শিক্ষা, পৃ: ১১১, শান্তিনিকেতন, পৃ: ৪১২)

তাসের দেশ

(প্রথম, ১৩৪০)

(সংশোধিত ও পরিবর্ধিত, ১৩৪৫)

‘একটি আষাঢ়ে গল্প’—এই নামীয় রবীন্দ্রনাথের একটি গল্প (আষাঢ়, ১২৯৯ ; গল্পগুচ্ছ, ১ম খণ্ড) এই নাটকটির ভিত্তি। গান, সংলাপ ও দৃশ্য-যোজনায় ইহাকে নাটকে রূপায়িত করা হইয়াছে। কাঠামোটি রূপকথার হইলেও ইহার অন্তর্নিহিত ভাবের আবেদন সকল কালের; রূপক ও সংকেতের মাধ্যমে সেই ভাব ব্যঙ্গরস-মিশ্রিত হইয়া আমাদের চিত্তকে এক অদ্ভুতভাবে নাড়া দেয়; গান ও নাচের সংযোগে ইহার অভিনয়-সাফল্যও সহজেই অনুমেয় এবং বাস্তবিক পক্ষেও মঞ্চে ইহার অভিনয় রবীন্দ্রনাথের অগ্ৰাণ্য রূপক-সাংকেতিক নাটক অপেক্ষা কম সাফল্য-মণ্ডিত হয় নাই। মূলগত ভাবের দিক্ হইতে ‘অচলায়তন’-এর সহিত ইহার একটা সাদৃশ্য আছে। কিন্তু অচলায়তনের মতো ইহাতে কবিত্ব ও শিল্প-সৌন্দর্য নাই, ব্যঙ্গ ও বিদ্রূপের মধ্য দিয়া তত্ত্ব-রূপায়ণই ইহার মুখ্য উদ্দেশ্য। অবশ্য স্থবিরতা হইতে মুক্তি, জীবনের গতির মাহাত্ম্য-প্রচার এবং যৌবনের জয়গান রবীন্দ্রনাথের একটি অতি-প্রিয় তত্ত্ব। বহু রচনায় ইহার প্রকাশ রহিয়াছে এবং রবীন্দ্রসাহিত্যের পাঠকের নিকট তাহা সুবিদিত।

ইহার সংশোধিত ও পরিবর্ধিত দ্বিতীয় সংস্করণ (বর্তমান সংস্করণ) রবীন্দ্রনাথ

নেতাজী স্ভাষচন্দ্রকে উৎসর্গ করেন। কবি যে-উদ্দেশ্যে এই নাটকটি রচনা করেন, উৎসর্গ-পত্রে তাহার একটা আভাস আমরা পাই। কবি লিখিয়াছেন—

“কল্যাণীয় শ্রীমান্ স্ভাষচন্দ্র,

স্বদেশের চিত্তে নূতন প্রাণ সঞ্চার করবার পুণ্যত্বত তুমি গ্রহণ করেছ, সেই কথা স্মরণ ক’রে তোমার নামে ‘তাসের দেশ’ নাটিকা উৎসর্গ করলুম।”

কবির বক্তব্যটি সুস্পষ্ট। আমাদের দেশকে কবি তাসের দেশের সমপর্দায়ভূক্ত মনে করেন। এদেশ পরিবর্তন-বিমুখ, নিয়ম-শাসিত, গতানুগতিক প্রথার অলুগামী ও জীবন-চাঞ্চল্য-বিহীন। রাজপুত্র যেমন তাসের দেশে সঞ্চার করিয়াছিল নূতন প্রাণ, ছবির দলকে যেমন পরিবর্তিত করিয়াছিল মাল্লুসে, কবি আশা করেন, স্ভাষচন্দ্রও সেইরূপ এই জীবন্ত দেশে সাড়া জাগাইবেন নূতন প্রাণের।

গল্পের কথাবস্তু এইরূপ। এক রাজপুত্র তাহার যন্ত্রচালিতব্যং অভ্যস্ত একঘেয়ে জীবনে বিরক্ত হইয়া একটা চাঞ্চল্য অলুভব করিল—‘বুড়োমাল্লুঘোর সুবুদ্ধি ঘেরা জগতে’ প্রাণ তাহার হাঁপাইয়া উঠিল। সে ঘর ছাড়িয়া তাহার অনির্দেশনীয় আকাজক্ষার বস্তু, তাহার ‘স্বপ্নের ধন’—‘নূতন’-এর অন্বেষণে নিরুদ্দেশ বাণিজ্য-যাত্রা করিল। সঙ্গে গেল তাহার বন্ধু সঙ্গাগরপুত্র। পথে নৌকা-ডুবি হইয়া তাহার। ভাসিতে ভাসিতে তাসের দ্বীপে আসিয়া উঠিল।

এই তাসের দেশের অধিবাসীরা কাগজ-নিমিত, চার-রঙের তাম-জাতীয় প্রাণী। তাহারা ‘বুকে-পিঠে চ্যাপটা’, ‘চোকো চোকো কেঠো চালে চলে’; তাহাদের ওঠা-বসা, চলা-ফেরা সবই নিয়ম-বান্ধা। সেখানে এক অনড় নিয়ম ও প্রথার রাজত্ব। প্রাচীনকাল হইতে সমাজে তাহাদের পদমর্যাদা নির্দিষ্ট হইয়া আছে, তাহার এতটুকু পরিবর্তন বা প্রতিবাদ করিতে কাহারো সাহস নাই, প্রতিবাদ যে হইতে পারে এমন বিশ্বাসটুকুও নাই। বাপ-পিতামহদের আমল হইতে নিয়ম চলিয়া আসিয়াছে, নির্বিচারে তাহাই নিখুঁতভাবে পালন করাই তাহাদের কাজ।

গল্পের বর্ণনাটি বিশদ ও চিত্তাকর্ষক,—

“...চমৎকার শৃঙ্খলা। কাহার কতো মূল্য এবং মর্যাদা তাহা বহুকাল হইতে স্থির হইয়া গেছে, তাহার রেখামাত্র ইতস্তত হইবার জো নাই। সকলেই যথা-নির্দিষ্টমতে আপন কাজ করিয়া যায়। বংশাবলীক্রমে কেবল পূর্ববর্তীদের উপর দাগ বুলাইয়া চলা...কেবল নিয়মে চলা-ফেরা, নিয়মে যাওয়া-আসা, নিয়মে ওঠা-পড়া। অদৃশ্য হস্তে তাহাদিগকে চালনা করিতেছে এবং তাহারা চলিতেছে।

তাহাদের মুখে কোনো ভাবের পরিবর্তন নাই। চিরকাল একমাত্র ভাব ছাপ

মারা রহিয়াছে। বেন ফ্যাল ফ্যাল ছবির মতো। মাদ্ধাতার আমল হইতে মাথার টুপি অবধি জুতা পর্যন্ত অবিকল সমভাবে রহিয়াছে।

কখনো কাহাকেও চিন্তা করিতে হয় না, বিবেচনা করিতে হয় না; সকলেই মৌন নিজীবভাবে নিঃশব্দে পদচারণা করিয়া বেড়ায়; পতনের সময় নিঃশব্দে পড়িয়া যায় এবং অবিচলিত মুখশ্রী লইয়া চিৎ হইয়া আকাশের দিকে তাকাইয়া থাকে।

কাহারো কোন আশা নাই, অভিলাষ নাই, ভয় নাই, নূতন পথে চলিবার চেষ্টা নাই, হাসি নাই, কান্না নাই, সন্দেহ নাই, দ্বিধা নাই।...

আশ্চর্য স্তব্ধতা ও শাস্তি। পরিপূর্ণ স্বস্তি ও সন্তোষ। পথে ঘাটে গৃহে সকলি সুষংঘত সুবিহিত—শব্দ নাই, দ্বন্দ্ব নাই, উৎসাহ নাই, আগ্রহ নাই—কেবল নিত্য-নৈমিত্তিক ক্ষুদ্র কাজ ও ক্ষুদ্র বিশ্রাম।”

রাজপুত্র ও সদাগরপুত্র তাসের দেশের এই এতোদিনের অভ্যস্ত জীবনের মধ্যে লইয়া আসিল একটা চাঞ্চল্য। তাহারা প্রতিপদে নিয়ম ভাঙে, হাসে, ইচ্ছামত চলাফেরা করে। মানুষের জীবনের স্বাভাবিক স্পর্শে দ্বীপবাসীরাও তলে-তলে জীবন-চাঞ্চল্য অনুভব করিতে লাগিল,—এতোদিন পরে দেখিল, ইচ্ছা করিলে স্বাধীনভাবে চলাফেরা করা যায়। তখন ‘পুতুলের মধ্যে প্রাণের সঞ্চার’ হইল; সঞ্চার হইল ‘নিয়মের জারক রসে জীর্ণ মনে’ নব চেতনার। জীবন-চেতনায় সাড়া দিল তাসানীরাই প্রথম। তাহারা ইচ্ছামত চলিতে লাগিল, চুল বাধিতে লাগিল, নাজিতে লাগিল, গান গাহিতে লাগিল। তাহারাই প্রথমে আইন অমান্ত করিল, প্রচার করিল,—‘ভাঙতে হবে এখানে এই অলসের বেড়া, নিজীবের গণ্ডি, ঠেলে ফেলতে হবে এই সব নিরর্থকের আবর্জনা।’ শেষে পুরুষদের মধ্যেও এই চাঞ্চল্য হইল সংক্রামিত। সকলের মধ্যেই জাগিল স্বাধীন কর্তৃত্বস্পৃহা ও আত্মবিশ্বাস। তাস-জীবন হইতে মনুষ্য-জীবনে হইল তাহাদের রূপান্তর—সকলেই হইয়া গেল মানুষ।

‘তাসের দেশ’-এর লক্ষ্যস্থল নিঃসন্দেহে আমাদের ভারতবর্ষ এবং আমরা এ-দেশবাসীরাই হইতেছি এই তাসদেশবাসী অন্তত প্রাণী। যুক্তিহীন নিয়ম বা প্রথার দাসত্বে আমরা বিশেষত্ব-বঞ্চিত কলের মানুষ; আমরা বিচার করিয়া জীবনে পদক্ষেপ করি না; কেবল চিরাচরিত রীতি ও তন্ত্র-মন্ত্র মানি, পুতুল-বাজির পুতুলের মত পিচনের এক অদৃশ্য শক্তির চালনায় উঠিতেছি, বসিতেছি, নাচিতেছি। প্রাচীনত্বে অগাধ বিশ্বাস আমাদের, খাটি আর্থদের বংশধর বলিয়া আমরা গর্ব করি, এবং আমাদের ‘কৃষ্টি’-রক্ষার জন্য সতত যত্নপর আমরা। নূতনের একান্ত বিরোধী আমরা,—নানা ‘বৈজ্ঞানিক’ ব্যাখ্যা করিয়া আমাদের সনাতন মতকে রক্ষা করিতে চেষ্টা করি।

‘একটা আঘাতে গল্প’-রচনার পটভূমিকায় সমসাময়িক কালের কবিচিন্তের একটা বিক্ষোভ বিজ্ঞপাত্মক রূপ ধারণ করিয়াছে বলিয়া মনে হয়। এই গল্পটি-রচনার কিছুদিন পূর্ব হইতে স্ববক্তা শশধর তর্কচূড়ামণি, শ্রীকৃষ্ণপ্রসন্ন সেন প্রভৃতি হিন্দুধর্মের নানা আচার ও প্রথার একটা মনগড়া ব্যাখ্যা দিয়া উহাদের উপযোগিতা-প্রমাণে বিশেষ চেষ্টা করিতেছিলেন। সুলেখক চন্দ্রনাথ বসুও তাঁহাদের দ্বারা প্রভাবান্বিত হইয়া হিন্দুধর্মের সমস্ত আচার ও সংস্কার, সামাজিক ব্যবস্থা, জাতিভেদ, স্পৃশ্য-অস্পৃশ্য-বিচার, বাল্য-বিবাহ প্রভৃতির মধ্যে ধর্মের গূঢ় উদ্দেশ্য আবিষ্কার করিয়া তাঁহাদিগকে সমর্থন করিতেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি ব্যঙ্গ কবিতায় (‘মানসী’) ও নাট্যে (‘ব্যঙ্গ-কৌতুক’) এই উৎকট আধামির ব্যঙ্গ করিয়াছিলেন, কিন্তু ক্রমেই এই ‘নব্যহিন্দু’দের প্রচার বাড়িয়াই চলিতেছিল। ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় (বৈশাখ, ১২৯৮) চন্দ্রনাথ বসু ‘আহারতত্ত্ব’ বলিয়া একটা প্রবন্ধ লেখেন। তাহাতে তিনি বলেন, আত্মার শক্তিবর্ধনই আহারের অন্ততম উদ্দেশ্য এবং এ-রহস্ত ভারতীয়গণই জানিতেন। রবীন্দ্রনাথ ‘সাধনা’ পত্রিকায় (পৌষ, ১২৯৮) ‘আহার সম্বন্ধে চন্দ্রনাথ বসুর মত’-শীর্ষক প্রবন্ধে তাহার প্রতিবাদ করেন। রবীন্দ্রনাথ বলেন, “...আহারের অন্তর্গত কোন্ কোন্ উপাদান বিশেষরূপে আধ্যাত্মিক, বিজ্ঞানে তা এ পর্যন্ত নির্দিষ্ট হয় নাই...একথা সত্য বটে, স্বপ্নাহার বা অনাহার প্রবৃত্তিনাশের একটি উপায়।... কিন্তু প্রবৃত্তিকে বিনাশ করার নামই যে আধ্যাত্মিক শক্তির বৃদ্ধি-সাধন তাহা নহে...প্রবৃত্তিকে রিপুজ্ঞান করিয়া শত্রুহীন হইতে গেলে আত্মহত্যা করা আবশ্যক...কর্মের মাহুঘের কর্তৃশক্তি ও আধ্যাত্মিকতার বলবৃদ্ধি হয়।...প্রবৃত্তির সাহায্যে কর্মের সাধন ও কর্মের দ্বারা প্রবৃত্তিদমনই সর্বোৎকৃষ্ট।”

তারপর চন্দ্রনাথ বসুর ‘লয়তত্ত্ব’ নামক প্রবন্ধেরও (সাহিত্য, মাঘ, ১২৯৮) রবীন্দ্রনাথ প্রতিবাদ করেন ‘চন্দ্রনাথ বসুর স্বরচিত লয়তত্ত্ব’ নামক, এক প্রবন্ধে (সাধনা, আষাঢ়, ১২৯৯)। এই নব্যহিন্দু-মতবাদের পৃষ্ঠপোষকেরা ব্রহ্মতত্ত্ব ও প্রতিমাপূজার সমন্বয়, বেদের অপৌরুষেয়তা, শাস্ত্রের অলান্ততা প্রভৃতি প্রচার করিয়া দেশে স্বাধীন চিন্তা ও কর্মের ধারা রোধ করিতেছিলেন এবং সর্বপ্রকার প্রগতির সম্ভাবনাকে নিমূল করিতেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ ইহার ঘোরতর বিরুদ্ধাচরণ করেন। ‘কর্মের উমেদার’ প্রবন্ধে (সাধনা, মাঘ, ১২৯৮) রবীন্দ্রনাথ ভারতবর্ষকে স্থিতিশীল, জড়মূর্তি, শাস্ত্রভারবাহী বলিয়া অভিহিত করিয়াছিলেন। ভারতবাসী “...আপনার ধর্মবুদ্ধি এবং সংসারবুদ্ধি, দেহ ও মনের প্রত্যেক স্বাধীনতাই বহুদিন হইতেই পরের হাতে সমর্পণ করিয়া জড়বৎ বসিয়া আছে, গ্রন্থবৎ আচার পালন করিতেছে...ইউরোপ যেমন মেসিনযন্ত্রের ভার বহন করিয়া

চলিতেছে, তেমনি ভারতবর্ষ শাস্ত্রের ও বিধিনিষেধের ভার বহন করিতেছে... আমাদের মানসিক রাজ্যে আমরা যন্ত্রের রাজত্বই বহন করিয়া আসিতেছি।” রবীন্দ্র-মানসের এই প্রতিক্রিয়া ও বিক্ষোভ ব্যঙ্গ ও বিজ্রপের আকারে প্রকাশ পাইয়াছে ‘একটা আঘাতে গল্প’-এর মধ্যে। বহু পরে রচিত ‘কর্তার ইচ্ছার কর্ম’ প্রবন্ধের (ভাদ্র, ১৩২৪) মধ্যেও কবি ভারতীয়দের এই দাস-মনোবৃত্তির প্রতিবাদ করিয়াছেন।—

“অভিমন্ত্য মায়ের গর্ভেই ব্যুৎ প্রবেশ করিবার বিঘ্না শিখিল, বাহির হইবার বিঘ্না শিখিল না, তাই সে সর্বদা সপ্তরথীর মারটা খাইয়াছে। আমরাও জন্মিবার পূর্ব হইতেই বাঁধা পড়িবার বিঘ্নাটাই শিখিলাম, গাঁট খুলিবার বিঘ্নাটা নয়; তারপর জন্মমাত্রই বুদ্ধিটা হইতে শুরু করিয়া চলাফেরাটা পর্যন্ত পাকে পাকে জড়াইলাম, আর সেই হইতেই জগতে যেখানে যত রথী আছে, এমন কি পদাতিক পর্যন্ত, সকলের মার খাইয়া মরিতেছি। মানুষকে, পুঁথিকে, ইশারাকে, গণ্ডিকে বিনা বাক্যে পুরুষে পুরুষে মানিয়া চলাই এমনি আমাদের অভ্যস্ত যে জগতে কোথাও যে আমাদের কর্তৃত্ব আছে তাহা চোখের সামনে সশরীরে উপস্থিত হইলেও কোনো মতেই ঠাহর হয় না, এমন কি বিলাতি চশমা পরিলেও না।”

পরবর্তী কালের ‘তাসের দেশ’-এর মধ্যেও এই প্রতিবাদ ও চিত্ত-বিক্ষোভই রূপ পাইয়াছে ব্যঙ্গ-বিজ্রপের আবরণে।

প্রসক্ত নাটকের দুইটি কৌতুহলোদ্দীপক অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে :—

(তাসদলের অভ্যুত কাণ্ডরাজ দেখিয়া সদাগরের হাসি)

ছক্কা

এ কী ব্যাপার। হাসি!

পঙ্কা

লজ্জা নেই তোমাদের, হাসি!

ছক্কা

নিয়ম মানো না তোমরা, হাসি!

রাজপুত্র

হাসির তো একটা অর্থ আছে। কিন্তু তোমরা যা করছিলে তার অর্থ নেই যে।

ছক্কা

অর্থ? অর্থের কী দরকার। চাই নিয়ম। এটা বুঝতে পারো না? পাগল না কি তোমরা।

রাজপুত্র

...চিনলে কী করে।

পঞ্জা

চাল চলন দেখে...দেখলেম, কেবল চলনটাই আছে তোমাদের, চালটা নেই।

সদাগর

আর তোমাদের বুদ্ধি চালটাই আছে, চলনটা নেই।

পঞ্জা

জানো না, চালটা অতি প্রাচীন, চলনটাই আধুনিক, অপোগণ্ড, অর্বাচীন, অজাতশত্রু...

ছকা

এবার তোমাদের পরিচয়টা?

রাজপুত্র

আমরা বিদেশী।

পঞ্জা

বাস্। আর বলতে হবে না। তার মানে তোমাদের জাত নেই, কুল নেই, গোত্র নেই, গাঁই নেই, জাত নেই, গুপ্তি নেই, শ্রেণী নেই, পংক্তি নেই।

রাজপুত্র

...তোমাদের পরিচয়টা?

ছকা

আমরা ভুবনবিখ্যাত তাস-বংশীয়। আমি ছকা শর্মণ...ঐ পঞ্জা বর্মণ...সংকোচে দূরে দাঁড়িয়ে ঐ তিরি ঘোষ, ঐ ছুরি দাস।

সদাগর

তোমাদের উৎপত্তি কোথা থেকে।

ছকা

ব্রহ্মা হুয়রান হয়ে পড়লেন সৃষ্টির কাজে। তখন বিকেল বেলাটায় প্রথম যে হাই তুললেন, পবিত্র সেই হাই থেকে আমাদের উদ্ভব...স্তম্ভ গোধূলি লগ্নে পিতামহ চারমুখে একসঙ্গে তুললেন চার হাই...বেরিয়ে পড়ল ফসু ফসু করে ইস্কাবন, রুইতন, হরতন, চিঁড়েতন। এরা সকলেরই প্রণয়।...তাসবংশের আদি কবি ভগবান তাসরঞ্জন্থি দিনের চার প্রহর ভূমিয়ে স্বপ্নের ঘোরে প্রথম যে ছন্দ

বানালেন, সেই ছন্দের মাত্রা গুনে গুনে আমাদের সাড়ে সাত্ৰিশ রকমের পদ্ধতির উদ্ভব।

রাজপুত্র

অন্তত তার একটাও তো জানা চাই।

পঞ্জা

আচ্ছা, তাহলে মুখ ফেরাও।

রাজপুত্র

কেন।

পঞ্জা

নিয়ম। ভাই ছকা, ঠুং মন্ত্র পড়ে ওদের কানে একটা ফুঁ দিয়ে দাও।

রাজপুত্র

কেন।

পঞ্জা

নিয়ম।

* * * *

রাজা

শোনো বিদেশী।...তোমরা যে তানদ্বীপময় অস্থির হয়ে বেড়াচ্ছ। জলে দিচ্ছ ডুব, চড়ছ পাহাড়ের মাথায়, কুড়ুল হাতে বনে কাটিছ পথ—এসব কেন।

রাজপুত্র

রাজা সাহেব, তোমরা যে কেবলি উঠছ, বসছ, পাশ ফিরছ, পিঠ ফেরাচ্ছ, গড়াচ্ছ মাটিতে, সেই বা কেন।

রাজা

সে আমাদের নিয়ম।

রাজপুত্র

এ আমাদের ইচ্ছে।

রাজা

ইচ্ছে। কী সর্বনাশ। এই তাসের দেশে ইচ্ছে। বন্ধুগণ, তোমরা সবাই কী বলো।

ছকা পঞ্জা

আমরা ওর কাছে ইচ্ছে মন্ত্র নিয়েছি।...

রাজা

যাও যাও, এখান থেকে সব চলে যাও, শীঘ্র চলে যাও। হরতনী, কানে পৌছল না কথাটা? চিঁড়েতনী, দেখছ ওর ব্যবহারটা? হঠাৎ এমন হলো কেন?

হরতনী

ইচ্ছে।

অগ্র টেকার

ইচ্ছে।

রাজা

ও কী রানী বিবি, তাড়াতাড়ি উঠে পড়লে যে।

রানী

আর বসে থাকতে পারছি নে।

রাজা

রানী বিবি, সন্দেহ হচ্ছে তোমার মন বিচলিত হয়েছে।

রানী

সন্দেহ নেই, বিচলিত হয়েছে।

রাজা

জানো, চাঞ্চল্য তাসের দেশে সবচেয়ে বড়ো অপরাধ।

রানী

জানি, আর এও জানি এই অপরাধটাই সবচেয়ে বড়ো সম্ভোগের জিনিস।

রাজা

শাস্তির জিসিসকে তুমি বললে ভোগের জিনিস, তাসের দেশের ভাষাও ভুলে গেছ?

রানী

আমাদের তাসের দেশের ভাষায় শিকলকে বলে অলংকার, এ ভাষা ভোলবার সময় এসেছে।

রুইতন

হাঁ বিবিরানী, এদের ভাষায় জেলখানাকে বলে শ্বশুরবাড়ি।

রাজা

চুপ।

হরতনী

এরা হেঁয়ালিকে বলে শাস্তর ।

রাজা

চুপ ।

হরতনী

বোবাকে বলে সাধু ।

রাজা

চুপ ।

হরতনী

বোকাকে বলে পণ্ডিত ।

রাজা

চুপ ।

পঞ্জা .

এরা মরাকে বলে বাঁচা ।

রাজা

চুপ ।

রানী

আর স্বর্গকে বলে অপরাধ । বলো তোমরা, জয় ইচ্ছের জয় ।

সকলে

জয় ইচ্ছের জয় ।

রাজা

রানীবাবি, তোমার বনবাস ।

রানী

বাঁচি তাহলে ।

রাজা

নির্বাসন । ওকী, চললে যে । কোথায় চললে ।

রানী

নির্বাসনে ।

রাজা॥

আমাকে ফেলে রেখে যাবে ?

রানী

ফেলে রেখে যাব কেন ।...সঙ্গে নিয়ে যাব তোমাকে ।

রাজা

কোথায় ।

রানী

নির্বাসনে ।

রাজা

আর এরা আমার প্রজারা ?

সকলে

যাব নির্বাসনে ।...

রানী

কোথায় গেল সেই মাহুঘরা ।

রাজপুত্র

এই যে আছি আমরা ।

রানী

মাহুঘ হতে পারব আমরা ?

রাজপুত্র

পারবে, নিশ্চয় পারবে ।

রাজা

ওগো বিদেশী, আমিও কি পারব ।

রাজপুত্র

সন্দেহ করি । কিন্তু রানী আছেন তোমার সহায় । জয় রানীর ।

(৫)

সামাজিক নাটক

এ পর্যায়ে আলোচ্য নাটকগুলিকে আমরা ব্যাপকভাবে সামাজিক নাটকের শ্রেণীভুক্ত করিয়াছি। অবশ্য সামাজিক নাটক বলিতে বর্তমানে আমরা বাস্তব সমাজের পরিবেশে যে-সামাজিক সমস্যাগুলক ও অন্তর্দ্বন্দ্বের বিচিত্র ঘাত-প্রতিঘাত-মুখর নাটক বুঝি, এগুলি ঠিক তাহা নহে। একটা পরিবারের বা নির্দিষ্ট সমাজের কতকগুলি নরনারীর ব্যক্তিগত ঘটনাবিশেষই এই নাটকগুলির বিষয়বস্তু, তাই আলোচনার সুবিধার জন্ত সমধর্মী এই নাটকগুলিকে একটা শ্রেণীতে ফেলা হইয়াছে। এ-পর্যায়ের ‘বীশরী’ ব্যতীত কোনটিই কবির মৌলিক সৃষ্টি নয়—অগ্ৰান্ত নাটক উপন্যাস, গল্প, কবিতা বা কাহিনীর নাট্যরূপ। ‘বীশরী’তে খানিকটা আধুনিক সামাজিক নাটকের রূপ দেখা যায়।

‘প্রায়শ্চিত্ত’কে কবি ঐতিহাসিক নাটক বলিয়া অভিহিত করিয়াছিলেন (প্রথম হিতবাদী সংস্করণ, ৩১শে বৈশাখ, ১৩১৬)। কিন্তু ঐতিহাসিক নাটকের মূল-বৈশিষ্ট্য ইহাতে দেখা যায় না। ইতিহাসের একটা যুগের ঘটনাবলীর মধ্যে ঐতিহাসিক চরিত্রে যে-বিচিত্র কর্ম, দ্বন্দ্ব-সংঘাত, উত্থান-পতন, জয়-পরাজয়, ঐতিহাসিক নাটকের সাধারণত তাহাই প্রধান ভিত্তি। এই নাটকের প্রতাপ, বসন্ত রায় প্রভৃতি চরিত্রগুলির সহিত সমসাময়িক ইতিহাসের কোনো সম্বন্ধ নাই,—ঘটনাগুলি একটা পারিবারিক ব্যাপারমাত্র। যশোহর-চন্দ্রদ্বীপের কলহ, বসন্ত রায়ের হত্যার চেষ্টা, উদয়াদিত্যকে বন্দী করা—সবই পারিবারিক ঘটনা। ‘ঐতিহাসিক-প্রতাপ’ অপেক্ষা ‘মানুষ-প্রতাপই, এই সব ঘটনার মধ্যে প্রকৃতপক্ষে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে।

প্রায়শ্চিত্ত

(১৩১৬)

এই নাটকের কথাবস্তু রবীন্দ্রনাথের ‘বৌ-ঠাকুরাণীর হাট’ নামক উপন্যাস হইতে গৃহীত। স্তত্রাং এখানে কথাবস্তুর পুনরুজ্জ্বল নিম্প্রয়োজন। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ কবির পরিণত হাতের রচনা এবং নাট্যরূপে রূপায়িত বলিয়া ঘটনা-সমাবেশ, চরিত্র-চিত্রণ, সংলাপের বাগ্‌ভঙ্গি-বিষয়ে উপন্যাস অপেক্ষা অনেকটা উন্নততর। নাটকে কেবল একটি চরিত্র কবির নূতন সৃষ্টি—সে ধনশ্রয় বৈরাগীর চরিত্র।

নাটকটির মূলদ্বন্দ্ব কেন্দ্রীভূত হইয়াছে দুইটি অ-সম শক্তির মধ্যে। একপক্ষ

উগ্র, প্রচণ্ড, অত্যাচারী, হৃদয়হীন,—কেবলি অত্যাচার করিয়া চলিয়াছে,—
অপরপক্ষ ক্রমাগত সহনশীল, অত্যাচারীর হাত হইতে আত্মরক্ষার জন্ত স্বেচ্ছা-
অনুেষী, ভাগ্যের উপর নির্ভরশীল, বৈরাগ্য ও ত্যাগের দার্শনিক মনোবৃত্তিসম্পন্ন,—
শেষে সমস্ত দ্বন্দ্ব পরিত্যাগ করিয়া সংসারত্যাগী, মুক্ত। সুতরাং অন্তর্দ্বন্দ্ব ও
বহির্দ্বন্দ্বের আবর্ত-সংঘাতে নাটকীয়ত্ব কোথাও তেমন জমিয়া উঠে নাই। প্রতাপ
রাজদম্ভের অহংকারে ক্ষীণ হইয়া প্রজাপীড়ন করিতেছে, মঞ্জীর পরামর্শ মানিতেছে
না, প্রজাদের নেতা ধনঞ্জয়কে কারারুদ্ধ করিয়াছে, প্রজাবৎসল যুবরাজকে বন্দী
করিয়াছে, পিতৃব্যকে হত্যার চেষ্টা করিয়াছে, তুচ্ছ পারিবারিক সম্মানের জন্ত
কন্তার বৈধব্য চিন্তা না করিয়া জামাতার হত্যার আদেশ দিয়াছে,—কিন্তু
উদয়াদিত্য, বসন্ত রায়, ধনঞ্জয় বৈরাগী, সুরমা, বিভা কেহই নির্ধাতিত হইয়া
প্রতি-আক্রমণের চিন্তা করে নাই,—অত্যাচারের বলিস্বরূপে পরিণত
হইয়া অসহায়ভাবে মুক্তির পথ খুঁজিয়াছে। সুতরাং নাটকের ক্ষেত্রে একপক্ষের
অবিরাম জয়ের অভিযান, আর অপরপক্ষের নিরন্তর আত্মত্যাগ ও আত্মরক্ষার
চেষ্টা একটা করুণ রসের সৃষ্টি করে মাত্র, নাটকীয় রসের কোন চমৎকারিত্ব বা
আবেদন সঞ্চার করে না।

কিন্তু সূক্ষ্ম দৃষ্টিতে দেখিলে এই পরাজিত পক্ষই সত্য, শ্রায় ও উচ্চ আদর্শের
বিচারে প্রকৃত জয়ী। অত্যাচারের বিরুদ্ধে তাহারা প্রতিশোধমূলক ব্যবস্থা অবলম্বন
করে নাই, পশুশক্তির বিরুদ্ধে প্রয়োগ করে নাই পশুশক্তি;—সহনশীলতার দ্বারা,
সহজ আচরণের দ্বারা, তাহারা অত্যাচারীর সত্য-জ্ঞান ও শুভবুদ্ধি-উন্মেষের চেষ্টা
করিয়াছে। সে-শুভবুদ্ধির ফল নাটকে কর্মের মধ্যে কোথাও ব্যক্ত না হইলেও,
প্রতাপের কোনো পরিবর্তন না হইলেও, ইহাদের নীতি ও সাবিক কর্মপন্থা
আমাদের একটা বেদনামিশ্রিত সহানুভূতি ও নীরব অহুমোদন লাভ করে। কোনো
অনুচিত কর্ম বা বাক্যের দ্বারা উচ্চ আদর্শ হইতে ভ্রষ্ট না হইয়া এতোগুলি ভালো
লোক যে রক্ষা পাইল, তাহাতেই যেন আমরা একটা স্বস্তির নিঃশ্বাস ফেলি।

এই নাটকের মধ্যে উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি ধনঞ্জয় বৈরাগী। তাহাকে আমরা পরবর্তী
নাটক ‘পরিত্রাণ’ ও ‘মুক্তবারা’তেও দেখিতে পাই বটে, কিন্তু এই নাটকেই তাহার
সহিত প্রথম সাক্ষাৎকার ঘটে। অবশ্য এইজাতীয় চরিত্র—যথা, ‘শারদোৎসব’,
‘রাজা’ ও ‘ডাকঘর’-এর ঠাকুরদাদা, ‘অচলায়তন’-এর দাদাঠাকুর প্রভৃতির সঙ্গে
আমরা সর্বিশেষ পরিচিত, তবুও ইহার কর্ম ও ভাবণ ভারতীয় রাজনীতিক্ষেত্রের
আদর্শ ও পন্থার সহিত সাদৃশ্য বহন করায় আমাদের কৌতূহল-দৃষ্টি আকর্ষণ করে।
ধনঞ্জয় বৈরাগী মাধবপুরের প্রজা-বিদ্রোহের নেতা। রাজার অত্যাচার জুলুমের

প্রতিবাদে তাহারই পরামর্শে প্রজারা রাজনা বন্ধ করিয়াছে। রাজা জিজ্ঞাসা করিলে সে অকপটে ইহা স্বীকার করিয়াছে। তাহার মতে প্রজার ক্ষুধার অন্ন রাজার নয়, উদ্ধৃত অন্নই রাজার, আর রাজার রাজত্বও একলা রাজার নয়,— অর্ধেক রাজত্ব প্রজার। প্রজারা হাতিয়ার লইয়া রাজদ্বারে যাইতে চাহিলে সে বারণ করিয়াছে, মার খাইলেও উত্তেজিত হইতে নিষেধ করিয়াছে।

ভারতের স্বাধীনতা-আন্দোলনের নামক মহাত্মা গান্ধীর মতবাদ ও কর্মপন্থার সহিত ধনঞ্জয়ের উক্তি ও কর্মের বিশেষ সাদৃশ্য লক্ষণীয়। ধনঞ্জয়ের অকপট সত্যভাষণ, কর্তৃপক্ষের আদেশ আমান্ত, অহিংস সংগ্রাম প্রভৃতি পরবর্তী কালের গান্ধীজীর আন্দোলনের মধ্য দিয়া সর্ব-ভারতীয় ব্যাপকতা ও রাজনৈতিক তাৎপর্য লাভ করিয়াছে। মহাত্মাজী যখন দক্ষিণ-আফ্রিকায় প্রবাসী ভারতীয়দের প্রতি স্থানীয় গভর্নমেন্টের অত্যাচারের প্রতিবাদে নিষ্ক্রিয় প্রতিরোধ বা passive resistance-আন্দোলন আরম্ভ করেন, তখন এই মতবাদ ও কর্মপন্থা ভারতে প্রচারিত হয় নাই এবং খুব কম লোকই এইরূপ অহিংস নীতিতে বিশ্বাসী ছিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মানস-কল্পনায় তখনই এইরূপ একজন অহিংস, সত্যগ্রহী নেতার চিত্র উদ্ভিত হইয়াছিল এবং ভাবী দিনের মহাত্মাজী ও তাঁহার আন্দোলনকে তিনি অনেক পূর্বেই খানিকটা রূপায়িত করিয়াছিলেন।

ধনঞ্জয়-চরিত্রের রাজনৈতিক অংশই একমাত্র বৈশিষ্ট্য নয়, ইহার আধ্যাত্মিক অংশও সমভাবে লক্ষ্যের বিষয়। বরং এই আধ্যাত্মিক অংশই রাজনীতি-ক্ষেত্রে তাহাকে প্রেরণা দিয়াছে। সে সত্যদ্রষ্টা, ভগবদ্ভক্ত, ঐশী অভিপ্রায়ে আস্থাবান, দেহাতীত আত্মায় বিশ্বাসী, ত্রায় ও সত্যের পূজারী। তাই যখনই ত্রায় ও সত্য পদদলিত হইতে দেখিয়াছে, দেখিয়াছে অবিচার ও অত্যাচার, তখনই নির্ধাতিতের পক্ষ অবলম্বন করিয়া সে নির্ভীকভাবে রাজশক্তির সহিত যুদ্ধে অবতীর্ণ হইয়াছে।

‘পরিত্রাণ’ ‘প্রায়শ্চিত্ত’ অপেক্ষা কতকটা সংক্ষিপ্ত, সংহত ও কথঞ্চিৎ উন্নত।

গৃহপ্রবেশ

(আখিন, ১৩৩৩)

‘গৃহপ্রবেশ’—‘শেষের রাত্রি’ নামে রবীন্দ্রনাথের একটি গল্পের নাট্য-রূপায়ণ। গৃহনির্মাণ ও গৃহপ্রবেশের প্রসঙ্গটি গল্পে স্থান পায় নাই; তা ছাড়া, উকিল অখিল ও ডাক্তারকে নূতন করিয়া নাটকে প্রবেশ করানো হইয়াছে। গৃহপ্রবেশ-সমস্তার আত্মজ্ঞিক হিসাবে অখিলের অবতারণার প্রয়োজন হইয়াছে বলিয়া মনে হয়

প্রেমহীনা পত্নীর ঔদাসীন্য ও তাচ্ছিল্যে একটি রুগ্ন, মরণপথযাত্রী, প্রেমিক, কবি-প্রাণ, উদার-হৃদয় স্বামীর মানসিক আলোড়ন ও ব্যর্থ প্রেমের স্বপ্নভঙ্গের বেদনা এবং উদার ক্ষমায় তাহা ভুলিবার জটিল চিত্ত-দ্বন্দ্বই এই নাটিকার বিষয়বস্তু। এই দ্বন্দ্ব একান্তভাবে স্বামী যতীনের চিত্ত-লোকের সামগ্রী। বাহিরের অভিব্যক্তির মধ্যে প্রকাশের দ্বারা নাটকের ঘটনাপুঙ্গকে ইহা প্রভাবান্বিত করে নাই। খণ্ড খণ্ড দুই-একটি সংবাদ বা অল্পমানের মারফতে বা অবদমিত আকাজ্জক প্রেরণায় রোগশয্যাশায়ী যতীনের মনে এই দ্বন্দ্বের উদ্ভব ও তাহার মৃত্যুতে ইহার পরি-সমাপ্তি। প্রতারিত হৃদয়ের মিথ্যা সন্তোষ ও সান্ত্বনা বঞ্চিত জীবনের শুষ্ক বেদনার সহিত মিশিয়া একটি করুণ, অশ্রু-সজল সুর-মুছনায় সমস্ত নাটকটিকে আচ্ছন্ন করিয়া আছে। ইহা যেন একটি অনির্বাণ প্রেমদীপের কম্পমান আলো-ছায়ার কণিক নর্তন, একটি বেদনা-মধুর গীতিকবিতার আবৃত্তি। মাসি আর হিমি নিজেদের স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য ত্যাগ করিয়া একেবারে যতীনের জীবনের সহিত মিশিয়া গিয়া এই মূল করুণ সুরটির আলাপনের সহায়তা করিয়াছে নানাভাবে। নাটকে তাহাদের কার্য কেবল যতীনের এই স্বরোচ্ছ্বাস উৎসারিত করিবার জন্ত, একটি ব্যক্তি-কেন্দ্রিক চিত্ত-দ্বন্দ্বকে ফুটাইবার জন্ত। যতীনই একটিমাত্র চরিত্র, যে সকলকে আকর্ষণ করিয়া নিজের প্রকাশকে উজ্জ্বল এবং একমাত্র দর্শনীয় বস্তু করিয়াছে।

এইরূপ রচনা গল্পকাব্য বা কাব্যধর্মী ছোট গল্পেরি উপযুক্ত, নাটকের ক্ষেত্রে ইহার বিশেষ সার্থকতা সম্ভব নয়। তাই বোধহয় রবীন্দ্রনাথ গল্পটির নাট্যরূপ দিবার সময় গৃহপ্রবেশ-সমস্তাটি জুড়িয়া দিয়া ইহার নাটকীয় সম্ভাবনা-বৃদ্ধির চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু তাহাতেও ফল বিশেষ কিছু হইয়াছে বলিয়া মনে হয় না। গৃহপ্রবেশ-সমস্তার প্রত্যক্ষ প্রভাব নাটকের কোনো ঘটনার মধ্যে অল্পভূত হয় নাই। যতীনের হৃদয়-দ্বন্দ্বেরও কোনো মোড় ফিরায় নাই,—প্রায় নেপথ্যেই সমস্তাটি মাসির দ্বারা সমাধানপ্রাপ্ত হইয়া নিষ্ক্রিয় ও অর্থহীন হইয়া বসিয়া আছে। যে মনিকে কেন্দ্র করিয়া যতীনের চিত্ত-বিক্ষোভ, গৃহপ্রবেশ তাহারই সহিত জড়িত,—তাহারই আনন্দবিধানের দ্বারা যতীনের মনোময় প্রেমের আদর্শকে—প্রেমের স্বপ্নকে সার্থক করিবার একটি উপায়মাত্র; মূলদ্বন্দ্ব-ধারাটি যেমন মণির অভিমুখী, এই গৃহপ্রবেশ-সমস্তাটিও তেমনি মণির সহিতই জড়িত,—মূলধারার অন্ততর উপধারা-রূপে উহার সহিত যুক্ত হইয়া উহাকেই পুষ্ট করিতেছে। প্রাধান্য বা স্বতন্ত্র সার্থকতা কিছুই নাই।

যতীনের মনে ছিল এক প্রেমময়ী, সর্বস্বদানোন্মুখী পত্নীর আদর্শ। সেই নারীকে

সে মনোমন্দিরে বসাইয়া পূজা ও ধ্যান করিত। হৃন্দরী মণির মধ্যে সে দেখিতে চাহিয়াছিল তাহার সেই আদর্শপত্নীর রূপ, কিন্তু মণি যতীনকে ভালোবাসিতে পারিল না, স্বামিপ্রেমের কোনো অহুভূতিই তাহার অন্তরে জাগিল না। যতীনের প্রেমস্বপ্ন রুঢ়ভাবে ভাঙিয়া গেল। শেষে স্বপ্নভঙ্গের জন্ত মর্যাস্তিক বেদনা ও নিদারুণ ব্যাধির নিশ্চিত পরিণাম-সম্ভাবনার জন্ত হতাশা, উভয়ে মিলিয়া এক করুণ বৈরাগ্য তাহার মনকে পূর্ণ করিয়া দিল। চির-বিদায়ের পূর্বে বঞ্চিত জীবনে প্রেমহীনা পত্নীর মধ্যেই তাহার স্বপ্ন-সাধ-তৃপ্তির আকাজক্ষা খুঁজিল; মণির সমস্ত তাচ্ছিল্য ও ওদাসীত্বকে ক্ষমা দ্বারা, সম্ভাব্য কারণের অহুমান দ্বারা লঘু ও উপেক্ষণীয় করিয়া সেই অতৃপ্ত কামনার তৃপ্তি ও সান্ত্বনা-লাভের চেষ্টা করিল। ছলনা ও মিথ্যার কৌশলে মাসি তাহার এই সান্ত্বনালাভে বিশেষ সহায়তা করিয়াছে। পরিণামে উদার ক্ষমা ও ত্যাগের সঙ্গে মণির মধ্যেই সেই চির-আকাজক্ষিত আদর্শ রূপায়িত দেখিবার জন্ত তাহার শেষ প্রচেষ্টা,—তাই তাহার দ্বিতীয় তাজমহল ‘মণি-মৌধ’-নির্মাণের কল্পনা—‘গোধূলি-লগ্নে মণির সঙ্গে গৃহপ্রবেশের আয়োজন’—ছায়াকে কায়ার গৌরবদানের প্রয়াস—মিথ্যাকে সত্যের মুখোশ পরাইবার করুণ প্রচেষ্টা। ইহাই যতীনের অন্তর্জীবনের ইতিহাস।

মাসির চরিত্রটি রবীন্দ্রনাথের এক অপূর্ব সৃষ্টি। যতীন-মণির সম্বন্ধ ও তজ্জনিত যতীনের ভাব-দ্বন্দ্বই এই নাটকের মূলবিষয় হইলেও মাসিই এই দ্বন্দ্বকে ধারণ করিয়া আছে। মাসির বস্তুই এই নাট্য-কাহিনীটি ফুটিয়া উঠিয়া দর্শনযোগ্য হইয়াছে। মাসি যেন নদীর নিম্নতলের মৃত্তিকা, তাহার উপরেই নদীর সমস্ত প্রবাহ বিচিত্র খেলা খেলিয়া অগ্রসর হইয়াছে।

পুত্রহীনা বিধবা মাসির হাতেই যতীন মানুষ। মাসি তাহার হৃদয়ের সমস্ত সম্ভান-বাৎসল্যের বেড়া দ্বারা যতীনকে বাহিরের সমস্ত আঘাত হইতে বাঁচাইয়া, নিরন্তর স্নেহ-রসে তাহাকে অভিষিক্ত করিয়া রাখিয়াছে। যতীনের সমস্ত সম্ভটিকে সে যেন তাহার হৃদয়ের মধ্যে পুরিয়া, যতীনের সমস্ত ভাবনা-চিন্তা, আশা-আকাজক্ষার সহিত একেবারে এক ও অভিন্ন হইয়া গিয়াছে। যতীনের হৃদয়-তারের ঝংকারে সারাক্ষণ তাহার দেহ-মন ঝংকৃত হইয়া উঠিতেছে। এমন অল্পপম মাতৃ-চরিত্র বাংলা-সাহিত্যে খুব কম আছে।

মাসির যতখানি হৃদয়-মাধুর্য, বুদ্ধির দীপ্তিও তাহা অপেক্ষা কম নয়,—কর্ম-ক্ষমতাও সমানভাবে বর্তমান। সে মণিকে বুঝাইতেছে, যতীনকে কৌশলে ভুলাইতেছে, প্রতিবেশিনীদের ঠেকাইতেছে। অধিলের সঙ্গে বাড়ীরক্ষার ব্যবস্থা করিতেছে, তাহার বুদ্ধি ও কর্মদক্ষতা পরিচালনী শক্তিরূপে সর্বত্র ব্যাপ্ত হইয়া

রহিয়াছে। কিন্তু কোথাও তাহার অন্তর্নিহিত দৃঢ়তা, গাম্ভীর্য ও সংযমের ভারসাম্য বিচলিত হয় নাই।

সংসার ও মানবজীবনের মধ্যে তাহার অন্তর্দৃষ্টিও অসাধারণ। মণির বিরূপতা সত্ত্বেও যতীন মণিকে একান্তভাবে ভালোবাসে এবং মণিই প্রকৃতপক্ষে যতীনের এই শোচনীয় অবস্থার কারণ, তাহা জানিয়াও মাসি মণির উপর রাগ করে নাই বা কটু কথা বলে নাই; বরং মণির এই অস্বাভাবিক ব্যবহার ঢাকিবার জন্ত প্রতিবেশিনীদের নিকট, যতীনের নিকট, শত মিথ্যা কথা বলিয়াছে,—কাহারো নিকট তাহার এতটুকু নিন্দা করে নাই। মণির এই নারীচিত্তবিরুদ্ধ অস্বাভাবিক মনোবৃত্তিকে মাসি সত্যদৃষ্টি দিয়া দেখিয়াছে, এই সত্য তাহার পক্ষে বেদনাদায়ক হইলেও তাহার জন্ত বিরক্তি ও ক্ষোভ প্রকাশ করে নাই, নিষ্ঠুর ভাগ্যকে স্থিরচিত্তে গ্রহণ করিয়াছে।—

হিমি

দেখো মাসি,...মনে হয় যেন বিধাতা ওর ওপরে কোনো দায় দিয়ে পৃথিবীতে পাঠান নি। ওর কাছে দুঃখকষ্টের কোনো মানেই নেই।

মাসি

ভগবান ওর বাইরের দিকটা বহু যত্নে গড়তে গিয়ে ভিতরের দিকটা শেষ করবার এখনো সময় পান নি। তোর দাদার এই বাড়ীর মতো আর কি। খুব ঘটা করে আরম্ভ করেছিল—বাইরের মহল শেষ হোতে হোতেই দেউলে—ভিতরের মহলের ভার আর নামল না। আজ ওকে কেবলি ভোলাতে হচ্ছে। বাড়ীটাকে নিয়েও, মণিকে নিয়েও।

হিমি

বুঝতে পারি নে, এটা কি আমাদের ভালো হচ্ছে।

মাসি

কী জানিস, হিমি। মৃত্যু যখন সামনে, তখন ঘর তৈরি সারা হোক না হোক, কী এল গেল। তাই ওকে বলি, একান্ত মনে সংকল্প করেছে যা, সেইটেই সম্পূর্ণ হয়েছে। হিমি, সেইটেই তো সত্য।

হিমি

বাড়িটা যেন তাই হোলো। কিন্তু বউদিদি?

মাসি

হিমি, তোর বউদিদিকে যিনি স্তম্ভর করেছেন, তাঁর সংকল্পের মধ্যে ও সম্পূর্ণ। চিরদিনের যে-মণি, ভগবানের আপন বুকের ধন যে-মাণ, সেইতো কৌন্তভরত,

তার মধ্যে কোথাও কোনো খুঁত নাই। মৃত্যুকালে যতীন সেই মানসের মণিকেই দেখে যাক।

এমন হৃদয়, বুদ্ধি, কর্মদক্ষতা ও দার্শনিক সত্যদৃষ্টি খুব কম নারীর মধ্যেই দেখা যায়।

মণির চরিত্র আপাতদৃষ্টিতে অস্বাভাবিক বোধ হয়। সে ফুলগাছের যত্ন করে, ‘জঙ্গ-জানোয়ার’ ভালোবাসে, অথচ স্বামীর প্রতি একেবারে উদাসীন। ইহার কারণ তাহার চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তির মধ্যে লক্ষ্য করা যায়।

মণি সর্ববন্ধনবিমুখ, চিন্তা-ভাবনা-মুক্ত,—কোনো প্রকারের দায়িত্ব-গ্রহণে পরাজুখ। জীবনের বিন্দুমাত্র গভীরতা-বর্জিত যে হাল্কা হাওয়া, তাহাতেই তাহার রঙীন ওড়না উড়াইয়া সে জীবনপথে চলিতে চায়। দায়িত্বহীন, সহজ, সরল, তরল আনন্দ ও উল্লাসের অবকাশ-ক্ষেত্রেই তাহার স্বচ্ছন্দ বিহার। পারিবারিক আবেষ্টনের মধ্যে পড়িলেও সে নগ্ন প্রকৃতির শিশুকণ্ঠা; তাহার সহিত খাপ খাওয়াইয়া সে চলিতে পারে না; যে-কাজ বা প্রথা-সংস্কারের মধ্যে সে স্বাভাবিক আনন্দ পায় না, তাহার বন্ধন সে অস্বীকার করে দ্বিধাহীন ভাবে, অকপটে প্রকাশ করে তাহার ভয়, সংকোচ ও বিরক্তি।—

সন্ধ্যার সময় ঐ ঘরে (যতীনের ঘরে) ঢুকলে কেমন আমার ভয় করতে থাকে...ঐ ঘরেই আমার খণ্ডরের মৃত্যু হয়েছিল...দিনের বেলাতেও কেমন গা ছমছম করে...মনে হয় উনি অনেক দূর থেকে আমার মুখের দিকে তাকিয়ে আছেন। যেন এ পৃথিবীতে না।...আমি দিনরাত এই সব রোগের কাজ নিয়ে নাড়াচাড়া করতে পারব না।...কেবলি ইচ্ছে করছে, ছাড়া পাই কোথাও চলে যাই। মালিসের গন্ধ পেলে মনে হয় বাতাসকে হাসপাতালের ভূতে পেয়েছে...আমাকে তোমাদের বাগানের মালী করে দাও না—সে আমি ঠিক পারব।

স্বামীর মধ্যে সে আনন্দ পাইলে, স্বামীর প্রতি তাহার প্রেম জন্মিলে, সে হয়তো স্বামীর প্রতি, সংসারের প্রতি আকর্ষণ অনুভব করিত, কিন্তু তাহা হয় নাই। বিবাহের পর হইতে তাহার মনে প্রেমের সঞ্চার হয় নাই এবং বহুজনের প্রতীক্ষার প্রতিকূলে সে-মন অপরিবর্তিতই রহিয়া গিয়াছে। এই স্বামী-নিরপেক্ষ, সংসার-নিরপেক্ষ আত্ম-মনের আলোছায়ার খেলাতেই মণি মাতিয়া রহিয়াছে। মণির মিথ্যা সংবাদে মণির মন জাগিয়াছে বলিয়া যতীন উল্লসিত হইলেও, মণির মন আর জাগিল না।

শোধ-বোধ

(১৩৩৩)

‘শোধ-বোধ’—‘কর্মফল’ নামক গল্প হইতে নাট্যকারে রূপায়িত। ঐ গল্পও পরিচ্ছেদে ভাগ করিয়া সংলাপে লেখা,—মাঝে মাঝে কেবল লেখকের এক-আধটু বর্ণনা বা মন্তব্য সংযোজিত মাত্র। নাটকে গল্পের পরিচ্ছেদের অদল-বদল করিয়া দৃশ্যে পরিণত করা হইয়াছে এবং ভাষাও নাটকের উপযোগী করিয়া পরিবর্তিত হইয়াছে।

সাহেবিয়ানার অলঙ্করণ-প্রিয়, ফ্যাশন-সর্বস্ব, ইংরেজী-শিক্ষিত, ধনশালী এক সংকীর্ণ সমাজে নরনারীর ভাবাদর্শের সহিত মধ্যবিত্ত, দেশীয়-আদর্শনিষ্ঠ নরনারীর ভাবাদর্শের সংঘাত ও তজ্জনিত বিচিত্র পরিস্থিতিই এই নাটকের বিষয়বস্তু। এই সংঘাত একটি মিলনান্ত ঘটনায় শেষ হওয়ায় নাটকটি ট্র্যাজি-কমেডির আকার ধারণ করিয়াছে।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগ হইতে বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত এই ভ্রষ্ট-আদর্শ ইঙ্গ-বঙ্ক সমাজ সাধারণ বাঙালী সমাজ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া একটি সংকীর্ণ গণ্ডির মধ্যে আবদ্ধ হইয়া ছিল। ধন, বিলাতী ডিগ্রীর বিদ্যা ও পদমর্যাদায় তাহারাই ছিল সকলের লক্ষ্যের বিষয়, তাহারাই বিবেচিত হইত সমাজের একটা বিশেষ শ্রেণী বলিয়া। ইহাদের অধিকাংশই ছিল বিলাত-ফেরত হিন্দু বা ব্রাহ্ম সম্প্রদায়ের,—সাধারণ মধ্যবিত্ত বাঙালী সমাজের অনেকে ঐ শ্রেণীর লোকদের ক্রটি, তাহাদের বিলাস-ছন্দিত জীবন-যাত্রা, অতি-মার্জিত আচার-ব্যবহার, শিক্ষিতা ও সুরেশা নারীদের সংকোচহীন চাল-চলন ও আকর্ষণীয় হাবভাব প্রভৃতি দেখিয়া উত্তেজিত কল্পনায় ঐ জীবনাদর্শের প্রতি একটা তীব্র আকাঙ্ক্ষা পোষণ করিত এবং ঐ-আদর্শে পৌছিয়া জীবন সার্থক করিতে চাহিত। ক্রমে স্বাধীনতা-আন্দোলনে জাতীয় বৈশিষ্ট্য-গ্রহণের প্রতিক্রিয়ায়, অর্থনৈতিক চাপে এবং অগ্রান্ত কারণে এই নিলজ্জ সাহেবিয়ানার আদর্শ বিলয়ের পথে যায়, ঐ জীবনের অন্তঃসারহীন বাহ্য চাকচিক্যের মোহ দূর হয়। বর্তমানে ঐ আদর্শ ও জীবনযাত্রা অতীত ইতিহাসের একটি বস্তুমাত্র হইয়া আমাদের বাক্য-বিদ্রূপ-মিশ্রিত কোতূহলের বিষয় হইয়া রহিয়াছে।

রবীন্দ্রনাথ বাঙালীর এই সাহেবিয়ানার প্রতি চিরদিন বিরূপ ছিলেন। অনেক স্থলেই ইহার বিরুদ্ধে তিনি অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন। এই নাটকেরও ইঙ্গ-বঙ্ক সমাজের সেই টেনিস-কোর্ট, সেই propose করা, engaged হওয়া, সেই court-

ship-এর রীতি, সেই birth-dayতে present করা, কৃত্রিম বিনয়পূর্ণ অতি স্বললিত আলাপ প্রভৃতি কবির ব্যঙ্গ-দৃষ্টির বিষয়ীভূত হইয়াছে।

তথাকথিত উচ্চ-জীবনের মোহগ্রস্ত, মিঃ লাহিড়ীর কন্যা নেলীর প্রতি প্রণয়াকৃষ্ট এবং তাহারই উপযুক্ত হইবার যোগ্যতা-অর্জনের জন্ত ভ্রান্ত-পথাবলম্বী, ব্যক্তিত্বহীন যুবক সতীশের ঘাত-প্রতিঘাতপূর্ণ জীবন-কাহিনী এই নাটকের আখ্যান-ভাগ। সতীশের পিতা ময়্যথ ছিলেন ফিরিঙ্গিয়ানার বিরোধী; ছেলেকে তাঁহার অর্থ-সামর্থ্য অল্পম্যায়ী মধ্যবিত্ত নাধারণ বাঙালীজীবনের উপযুক্ত করিয়া লালনপালন করিতে ও শিক্ষা দিতে চহিয়াছিলেন তিনি; কিন্তু সতীশের আদর্শ ছিল লাহিড়ী-পরিবারের লোকজন,—তাঁহার পুত্র ও কন্যার রুচি, পোশাক-পরিচ্ছদ, আচার-ব্যবহার অল্পকরণ করিতে সে প্রাণপণে চেষ্টা করিত এবং তাহাদের সহিত মিশিয়া ধন্ত হইতে চাহিত। সতীশের এই আকাঙ্ক্ষার ইন্ধন যোগাইত তাহার মা বিধুমুখী ও মাসী স্কুমারী। তাহারা তাহাকে উপযুক্ত বেশভূষা ও প্রসাধন করিয়া, সাহেবী স্ট্র পরিয়া লাহিড়ী-পরিবারের সহিত মেলামেশা করিতে উৎসাহিত করিত। মাসি নিজে তাহার স্ট্রের পয়সা যোগাইত। শেষে সতীশ নেলীর অন্ততম suitor মিঃ নন্দীর অল্পকরণে নেলীর জন্মদিনের উপহার একটা দামী নেকলেস কিনিবার জন্ত বাপের লোহার সিন্ধুক খুলিয়া সোনার গড়গড়া চুরি করিল। বিধুমুখী চুরি ঢাকিবার জন্ত অনেক চেষ্টা করিলেও শেষে ধরা পড়িয়া গেল। সতীশের মেসোমশায় শশধরের মধ্যস্থতায় ব্যাপারটা মিটিয়া গেল বটে, কিন্তু ময়্যথ ছেলেকে ভালো করিয়া চিনিলেন। হঠাৎ ময়্যথের হইল মৃত্যু; মৃত্যুর পরে তাঁহার উইলে দেখা গেল—তিনি সতীশকে বঞ্চিত করিয়া তাঁহার সমস্ত সম্পত্তি অনাথাশ্রমে দান করিয়া গিয়াছেন, কেবল স্ত্রীর জন্ত মাসিক পঁচাত্তর টাকা বরাদ্দ করিয়াছেন। নিঃসন্তান, বিত্তশালী মেসোমশায় ও মাসি সতীশকে পোষ্য-পুত্র লইতে চাহিয়াছিলেন, এখন সে মাসির বাড়ীতেই গিয়া রহিল। কিন্তু সতীশের হুঁচক্য, শীঘ্রই মাসির এক পুত্র জন্মিল। তাহার পর হইতেই সতীশের উপর মাসির ব্যবহার হইল পরিবর্তিত, সতীশকে তাড়াইবার জন্ত সে খুঁজিতে লাগিল নানা ছল। চলিল শ্লেষ ও কটুক্তি-বর্ষণ। অবশেষে শশধর তাঁহার বড়সাহেবকে ধরিয়া অফিসে সতীশের একটা ভালো চাকুরি করিয়া দিলেন। কিন্তু মাসির কটুক্তিতে সে মর্মান্বিত হইয়া অফিসের তহবিল ভাঙিয়া মাসির দেনাশোধ করিল। এদিক তহবিল ভাঙাতে তাহার অনিবার্য জেলের সম্ভাবনা। জেলে যাওয়ার লজ্জা হইতে বাঁচিবার জন্ত সে আত্মহত্যা করিতে সংকল্প করিল। সে একটা পিস্তল সংগ্রহ করিয়া শশধরের বাগানের মধ্যে ঢুকিল। সামনেই

দেখিল শশধরের ছেলে, তাহাকেই মারিবার জন্ত উদ্রত হইল। পরক্ষণেই তাহার মত পরিবর্তন করিয়া সে জেলেই ঘাইবে ঠিক করিল। সতীশ আত্মহত্যার সংকল্প করিয়াই নলিনীর নিকট প্রথম হইতে তাহার সমস্ত ব্যাপার জানাইয়া চিঠি লিখিয়াছিল। সেই সময় নলিনী আসিয়া উপস্থিত। সে তাহার সমস্ত গহনা সঙ্গে করিয়া আনিয়াছে, তাহাই সতীশের হাতে দিয়া বলিল, ‘এ দিয়ে কি তোমার উদ্ধার হবে না?’ শশধর নিকটে ছিলেন, তিনি বলিলেন, ‘নিশ্চয়ই উদ্ধার হবে; এই গহনাগুলির সঙ্গে আরো অমূল্য যে ধনটি দিয়েছ, তা দিয়েই সতীশ উদ্ধার হবে।’ সতীশ উদ্ধার পাইল ও উভয়ে মিলিত হইল।

সতীশের চরিত্রের প্রধান দুর্বলতা তাহার ব্যক্তিস্বহীনতা ও নিবুদ্ধিতা। কোনো অবস্থাতেই সে নিজেকে আয়ত্তে আনিবার জন্ত আত্মশক্তির অনুশীলন করিতে শিখে নাই—কোনো পরিস্থিতিতেই নিজের বিচারবুদ্ধি প্রয়োগ করিতে জানে নাই। সম্মুখের যে-পথ তাহার তখনকার প্রবৃত্তিতে ভালো লাগিয়াছে, তাহাই সে অনুসরণ করিয়াছে। সে বোঝে নাই পিতার বিকল্পতার অর্থ—বোঝে নাই নলিনীর কথা ও ইচ্ছিতের তাৎপর্য। কোথাও সে তাহার নিজের অস্তিত্বের বিম্ভুমাত্র রেখাপাত করিতে পারে নাই। কিন্তু আসলে যে-ধাতুতে সে গড়া, তাহার মধ্যে বিশেষ ভেজাল নাই,—কোনো নীচতা বা হুরভিসন্ধি তাহার চরিত্রে লক্ষ্য করা যায় না। তাই নিদারুণ আঘাতে তাহার নিজস্ব সত্তা ফুটিয়া বাহির হইয়াছিল,—জাগিয়াছিল তাহার স্তম্ভ পৌরুষ ও মহত্ত্ব। তাহার মা ও মাসির সর্বনাশা স্নেহের স্বরূপ সে বুঝিয়াছিল; মেসোমশায়ের তালুক সে দানস্বরূপ লইতে অস্বীকার করিয়াছে; বলিয়াছে, ‘নিজের কোনো মূল্য থাকে, তবে সেই মূল্য দিয়ে যতটুকু পাওয়া যায়, ততটুকুই ভোগ করবো।’ শেষে আত্মঘাতীর তাড়নায় সে মাসির অল্পাংশ শোধ করিতে অগ্রসর হইয়া বিপজ্জনক তহবিল-তহরুপ পর্যন্ত করিয়াছে। তাহার চরিত্রের আর একটি বৈশিষ্ট্য হইতেছে নলিনীর প্রতি অকৃত্রিম ভালোবাসা। অত্যন্ত বুদ্ধিমতী নলিনী মানুষটাকে চিনিয়াছিল, আর বুঝিয়াছিল তাহার ভালোবাসার স্বরূপ। তাই সে তাহার ভালোবাসার গ্ৰায্য মূল্য দিতে ক্রটি করে নাই।

নলিনীর চরিত্রটি সুন্দর অঙ্কিত হইয়াছে। সে প্রথরবুদ্ধিশালিনী, ব্যক্তিত্ব-শালিনী এবং আত্মশক্তিতে বিশ্বাসিনী। সমস্ত অবস্থার সম্মুখীন হইয়া তাহা কাটাইয়া উল্লেখ্য উঠিয়া নিজের বৈশিষ্ট্য বজায় রাখিবার ক্ষমতা তাহার ছিল। সাহেবিয়ানার কৃত্রিম আবহাওয়ার মধ্যে মানুষ হইলেও সে উহার অন্তঃসারশূন্যতা স্বহৃদে ছিল যথেষ্ট সচেতন। মা ও বাপের অস্বাভাবিক আপত্তি ও নির্দেশ সে

শ্রদ্ধা কোতুকের সঙ্গে এড়াইয়া গিয়াছে। কাপড় পরিয়াই মিঃ বরুণ নন্দীর বেয়ারার নিকট হইতে চিঠি লইয়াছিল বলিয়া মিসেস লাহিড়ী তাহার অগ্ৰায় হইয়াছে বলিলে সে উত্তর দিয়াছিল,—‘বেহার। হয়ে জন্মেছে বলেই কী এত শাস্তি দিতে হবে? বেচার। মনিব-বাড়ীতে চক্ষিণ ঘণ্টা যা দেখে, আজ তার থেকে নতুন কিছু দেখে বেঁচে গেল। এত খুশি হ’লো যে বকশিশ চাইতে ভুলে গেলো।’ আবার মিঃ লাহিড়ী যখন সতীশের সম্বন্ধে বলিলেন,—

“ওকে নিয়ে এক এক সময় ভারি awkward হয়...সে দিন চা পার্টিতে এমন একটা জুতো পরে এসেছিলো যে তার মচ্‌মচ্‌ শব্দে দেয়ালের ইটগুলোকে পর্যন্ত চমকিয়ে দিয়ে গেছে...তা ছাড়া তার ট্রাউজারগুলো...যেদিন বরুণরা আসবে, সে দিন বরুণ ওকে...”

নলিনী। ভয় কী, বাবা, সেদিন বরুণ সতীশকে ট্রাউজার না পরে ধুতি পরে আসতে বলবো, আর দিমির জুতো, সে মচ্‌মচ্‌ করবে না।

লাহিড়ী। ধুতি? পার্টিতে? আবার দিমির নাগরা?

নলিনী। পৃথিবীতে যে-সব বালাই অসহ্য, সেগুলো ক্রমে ক্রমে সহ্যে নেওয়া ভাল।

প্রত্যেক ক্ষেত্রেই তাহার একটা নিজস্ব বৈশিষ্ট্য রক্ষিত হইয়াছে। সতীশকে যেমন সে নিবুদ্ধিতার জগৎ তিরস্কার করিয়াছে, মিঃ নন্দীকেও তাহার কৃত্রিমতা ও শ্রাকামির জগৎ ব্যঙ্গ করিয়াছে। সর্বত্রই তাহার প্রভাব অপ্রতিহতভাবে রাজত্ব করিয়াছে।

শ্রদ্ধাপরিসরের মধ্যে শশধরের চরিত্রটিও ফুটিয়াছে চমৎকার। সতীশের বিপথগমনের জগৎ তিনি এবং তাঁহার স্ত্রী যে দায়ী, একথা তিনি ভোলেন নাই। তাঁহাদের কৃতকর্মের প্রায়শ্চিত্তস্বরূপ সতীশকে তিনি জীবনে প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন।

নাটকীয় ধর্মের দিক হইতে বিচারে নাটকটি অনেকটা শিথিলবদ্ধ ও অগভীর, —যেন বর্ণনামূলক, চিত্রধর্মী সংলাপের সমষ্টিমাত্র,—অন্তর্দ্বন্দ্বমুখর ও জীবনাবেগে তরঙ্গাবিত নয়। সেই জগৎ ইহার রঙ অনেকটা ফিকে এবং রসও গাঢ় নয়। শেষের দিকে সতীশের পিস্তল লইয়া আত্মহত্যার চেষ্টা ও পরক্ষণেই হরেনকে হত্যা করিতে উত্তত হওয়া এবং পরমুহূর্তেই শশধরের নিকট পিস্তল-সমর্পণ-ব্যাপারটি অস্বাভাবিক, অবাস্তব এবং একটা কৃত্রিম রোমাঞ্চস্থিতির জগৎই সংযোজিত বলিয়া মনে হয়। বাস্তবিক এই স্থানটিই নাটকের সবচেয়ে দুর্বল অংশ।

নটীর পূজা

(১৩৩৩)

‘কথা ও কাহিনী’র ‘পূজারিণী’ নামে একটি কবিতা এই নাটিকার ক্ষীণ ভিত্তি। এই কবিতাটিও অবদানশতকের একটি কাহিনী-অবলম্বনে রচিত। কিন্তু এই নাটকে কবি যে-চরিত্রসৃষ্টি করিয়াছেন ও নাটকীয় পরিবেশ রচনা করিয়াছেন, তাহাতে ইহা একেবারে নূতন পরিকল্পনার একখানি নাটকে পরিণত হইয়াছে।

“১৩৩৩ সালের ২৫শে বৈশাখ সাংকালে রবীন্দ্রনাথের জন্মোৎসব উপলক্ষ্যে নটীর পূজা প্রথম অভিনীত হয়।...প্রথম অভিনয়ে উপালি-চরিত্র ছিল না, উপালি-চরিত্র-সংবলিত ‘সূচনা’ অংশও গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণের সময় ছিল না। ১৩৩৩ সালের ১৪ই মাঘ কলিকাতার জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়িতে দ্বিতীয় অভিনয়ের সময় এই অংশ যোজিত হয়, উপালির ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ অভিনয় করিয়াছিলেন। নটীর পূজার সূচনা অংশ দ্বিতীয় সংস্করণে মুদ্রিত হয়।” (গ্রন্থপরিশিষ্ট)

নাটক হিসাবে এই ক্ষুদ্র নাটকটি সার্থক রচনা। একটি ঐতিহাসিক ধর্ম-বিরোধের আবহাওয়া-সৃষ্টিতে, ঘটনার দ্রুতগতিতে, চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্বের সম্মিলিত রূপাভিব্যক্তিতে, আবেগময়, পরিমিত, ব্যঙ্গনামুখর ভাষণে, বাস্তব জীবন-চেতনার মায়াসৃষ্টিতে এই নাটকটি সমগ্র রবীন্দ্রনাট্য-সাহিত্যের মধ্যে একটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়া আছে।

প্রাচীন আনুষ্ঠানিক হিন্দুধর্ম ও নবপ্রচারিত বৌদ্ধধর্মের দ্বন্দ্বের পটভূমিকায় চরিত্রগুলি আবর্তিত ও বিবর্তিত হইলেও এই দ্বন্দ্বের কোনো প্রত্যক্ষ ঘটনা নাটকে সংঘটিত হয় নাই;—বিদ্বিসার ও অজ্ঞাতশত্রু নাটকের বাহিরে আছেন। কেবল এই দ্বন্দ্বের প্রভাবটি মাত্র নাটকের মধ্যে ক্রিয়াশীল হইয়াছে,—নটীর হত্যাও এই প্রভাবেরই ফল। নাটকের ঘটনার স্থান রাজপ্রাসাদ; রাজ-অন্তঃপুরিকাগণ নূতন ধর্মকে নিজ নিজ জ্ঞান, বিশ্বাস ও অহুভূতি দিয়া যে যে-ভাবে গ্রহণ করিয়াছে, সেই চরিত্রগত অহুভূতি ও আদর্শই নানা ঘাত-প্রতিঘাতে ব্যক্ত হইয়া নাটকের পরিণাম পর্যন্ত ধাবিত হইয়াছে। এই নবধর্মের আদর্শ ও প্রভাব মহারানী লোকেশ্বরীর মধ্যে সৃষ্টি করিয়াছে এক অতি জটিল চিত্ত-দ্বন্দ্ব; শ্রীমতীর মধ্যে এ-আদর্শ জ্বলিতেছে একটি উজ্জ্বল, অকম্পিত দীপশিখার মতো; মালতীর মধ্যে এ-আদর্শ আবির্ভূত হইয়াছে ব্যর্থ প্রেম-বেদনার শেষ-সাত্ত্বনাস্বরূপ; রাজকুমারী রত্নাবলী প্রভৃতির নিকট ইহা প্রতিভাত হইয়াছে অভিজাত-মর্যাদা-ধ্বংসকারী, নীচজাতি-প্রাধান্যদায়ক, রাজধর্মনষ্টকারী ভিক্ষু-ধর্মরূপে।

নাট্যাশিল্পের দিক হইতে বিচার করিলে রানী লোকেশ্বরীর চরিত্র রবীন্দ্রনাট্য-

প্রতিভার অগ্রতম শ্রেষ্ঠ নিদর্শন বলা যায়। নারী-হৃদয়ের এমন বাস্তবমূলক অন্তর্দ্বন্দ্বের চিত্র রবীন্দ্র-নাট্যে খুব কম আছে। নটীর অবিচলিত ভক্তি ও আত্মত্যাগই নাটকের মূল প্রতিপাদ্য বিষয়, কিন্তু প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত রানীর ভাব-তরঙ্গের বিচিত্র উত্থান-পতন ও গর্জনে নটীর একটানা সুর আচ্ছন্ন হইয়া গিয়াছে। নাটকীয়-রসের দিক হইতে এই চরিত্রটিই হইয়াছে বেশি উপভোগ্য।

রানীর হৃদয়ের দ্বন্দ্ব কেন্দ্রীভূত হইয়াছে দুইটি বিরুদ্ধ শক্তির মধ্যে,—একটি নবধর্মের প্রতি গভীর অনুরাগ—ধর্মগুরু তথাগতের ব্যক্তিগত জীবনের স্পর্শ ও প্রভাব, অপরটি স্বামিপুত্র-সমন্বিতা রাজমহিষীর জীবনের আদর্শ; একটি উপাসিকার ভক্তিনয়ন আত্মদান, অপরটি স্বখসৌভাগ্যবতী ক্ষত্রিয়-নারীর জীবন-চর্চা; একটি ত্যাগ-ধর্ম, অপরটি চিরন্তন নারী-ধর্ম।

রানী চিরন্তন নারীধর্মের আদর্শ অনুসারেই বৌদ্ধধর্ম গ্রহণ করিয়াছিলেন—পতিপুত্র-পরিবেষ্টিতা নারীর যে-সংসারধর্ম, তাহারই অঙ্গস্বরূপে। তিনি ভাবিয়া-ছিলেন, এই নবধর্ম গ্রহণ করিলে, ধর্ম-গুরুকে ভক্তি করিলে, গুরুর রূপায় তাঁহার সাংসারিক স্বখসৌভাগ্য অটুট থাকিবে, জীবন হইবে পরিপূর্ণ—সুখে, ঐশ্বর্যে, সরল ভক্তির আনন্দে। এই নবধর্ম যে সর্বস্বত্যাগের ধর্ম, সংসারবিমুক্ততার ধর্ম, তাহা তিনি প্রথমে বুঝিতে পারেন নাই; এই ধর্মের মধ্যে তিনি প্রাণমন ঢালিয়া দিয়াছিলেন, ইহাকেই হৃদয়-মন্দিরে বসাইয়া পূজা করিয়াছিলেন। তারপর, যখন তাঁহার স্বামী এই ধর্মের প্রেরণায় সিংহাসন ত্যাগ করিলেন, একমাত্র পুত্র ভিক্ষু হইয়া সংসার ছাড়িল, তখনই তিনি এই ধর্মের স্বরূপ বুঝিতে পারিলেন;—এই ধর্মের প্রতি জন্মিল তাঁহার দারুণ বিতৃষ্ণা ও আক্রোশ। কিন্তু এই ধর্মের প্রভাব তাঁহার অন্তঃকরণে দৃঢ়ভাবে মুদ্রিত হইয়াছিল, ইহার প্রতি একটা নিগূঢ় আসক্তি তাঁহার মনোজীবনের অংশস্বরূপে পরিণত হইয়াছিল; তাই মুখে ইহার প্রাতি বিরুদ্ধতা করিলেও অজানিতে অন্তরের মধ্যে ইহার আবেদনে সাড়া দিয়াছেন। নটীর নাচে তিনি প্রথমে বাধা দিয়াছিলেন, তাহাকে বিষ খাইতে দিয়াছিলেন, শেষে তাহার নাচে আত্মদানের চরম রূপ দেখিয়া ভাব-বিহ্বল হইয়া পড়িয়াছিলেন; মৃত্যুর পর শ্রীমতীর মাথা কোলে তুলিয়া লইয়া বলিয়াছিলেন, ‘নটী, তোর এই ভিক্ষুগীর বস্ত্র আমাকে দিয়ে গেলি।...এ আমার।’ রানীর চিত্ত-দ্বন্দ্বের শেষ পরিণামে নবধর্মেরই জয় হইল। বাহির হইল তাঁহার সত্যকার স্বরূপ।

রানীর উক্তিগুলি উদ্ধৃত করিলে তাঁহার চিত্ত-দ্বন্দ্বের প্রকৃতিটি আরও সুস্পষ্ট হইবে,—

ভিক্ষু ধর্মকটিকে ডাকিয়ে প্রতিদিন কল্যাণপঞ্চবিংশতিকা পাঠ করিয়ে তবে জল

গ্রহণ করেছি, একশ' ভিক্ষু-কে অন্ন দিয়ে তবে ভাঙত আমার উপবাস, প্রতি বৎসর বর্ষার শেষে সমস্ত সংঘকে ত্রিচীবর বস্ত্র দেওয়া ছিল আমার ব্রত। বুদ্ধের ধর্মবৈরী দেবদত্তের উপদেশে যেদিন এখানে সকলেরই মন টলমল, একা আমি অবিচলিত নিষ্ঠায় ভগবান তথাগতকে এই উত্থানের অশোকতলায় বসিয়ে সকলকে ধর্মতত্ত্ব শুনিয়েছি। শেষে এই পুরস্কার আমারই... আমি আজ স্বামীসত্ত্বে বিধবা, পুত্রহীন, প্রাসাদের মাঝখানে থেকেও নির্বাসিতা... আমি চাই অশ্রু স্বপ্ন, যাকে বলে বিভ্র, যাকে বলে পুত্র, যাকে বলে মান... যারা এই ধর্ম কোনোদিন মানে নি তারা আজ আমাকে দেখে অবজ্ঞায় হেসে চলে যাচ্ছে।... ওরা তো বুদ্ধকে মানেনি, শাক্যসিংহের দয়া ওদের উপর পড়েনি, তাই বেঁচে গেল ওরা, বেঁচে গেল ওরা... সেই নমঃ পরমশান্তায় মহাকারুণিকায়—এ-মন্ত্র আর নয়। আমার মন্ত্র নমো বজ্রক্ৰোধডাকিঠৈ নমঃ শ্রীবজ্র-মহাকালায়। অস্ত্র দিয়ে আগুন দিয়ে জগতে শান্তি আসবে। নইলে মার কোল ছেড়ে ছেলে চলে যাবে, সিংহাসন থেকে রাজমহিমা জীর্ণপত্রের মতো খসে পড়বে... হায় রে রক্তমাংস! হায় রে অনন্ত ক্ষুধা, অসহ বেদনা। রক্তমাংসের তপস্যা এদের শূন্যের তপস্যার চেয়ে কি কিছুমাত্র কম... দুর্বলের ধর্ম মানুষকে দুর্বল করে। দুর্বল করাই এই ধর্মের উদ্দেশ্য। যত উচু মাথাকে সব হেঁট করে দেবে... এই পৌরুষহীন আত্মাবমাননার ধর্মকে কেউ স্বীকার কোরো না।

আবার শ্রীমতীর 'মহাকারুণিকো নাথো'-আবৃত্তি শুনিয়া অভ্যাসবশে অজানিতে নিজেও একটু আবৃত্তি করিয়া হঠাৎ বলিলেন,—‘হয়েছে, হয়েছে, থাক্ আর নয়। নমো বজ্রক্ৰোধডাকিঠৈ।’ পরক্ষণেই যখন অল্পচরী আসিয়া সংবাদ দিল, ‘রাজকুমার চিত্ত এসেছেন জননীর সঙ্গে সাক্ষাৎ করতে,’ তখনই বলিয়া উঠিলেন,—

কে বলে ধর্ম মিথ্যা। পুণ্যমস্ত্রের যেমনি উচ্চারণ অমনি গেল অমঙ্গল। ওরে বিশ্বাসহীনারা, তোরা আমার হৃৎথে মনে মনে হেসেছিলি। মহাকারুণিকো নাথো, তাঁর করুণার কতবড়ো শক্তি। পাথর গলে যায়। এই আমি তোদের সবাইকে বলে যাচ্ছি, পাব আবার পুত্রকে, পাব আবার সিংহাসন। যারা ভগবানকে অপমান করেছে দেখব তাদের দর্প কতদিন থাকে।

আবার যখন বৌদ্ধধর্মবিরোধী দেবদত্তের দল উত্থানের প্রচীর ভাঙিতে লাগিল ও ‘নমঃ পিণাকহস্তায়’ ‘জয় জয় করালী’ শব্দে বিদীর্ণ হইতে লাগিল আকাশ, তখন রানী বলিতেছেন,—

দেবদত্ত কুর সর্প, নরকের কীট। যখন অহিংসাব্রত নিয়েছিলাম তখনো তাকে মনে মনে প্রতিদিন দণ্ড করেছি, বিদ্বৎ করেছি। আর আজ! যে আসনে আমার সেই পরম নির্মল জ্যোতির্ভাসিত মহাশূরকে নিজে এনে বসিয়েছি, তাঁর সেই আননেই দেবদত্তকে ডেকে আনব!

(জাহ্নু পাতিয়া)

ক্ষমা করো প্রভু, ক্ষমা করো। দ্বারত্রয়েণ কৃতং সর্বং অপরাধং ক্ষমতু মে প্রভো।

(উদ্ভিয়া)

ভয় নেই মল্লিকা, ভিতরে উপাসিকা আছে। সে ভিতরেই থাকে, বাইরে আছে নিষ্ঠুরতা, আছে, রাজকুলবধু, তাকে কেউ পরাস্ত করতে পারবে না। মল্লিকা আমার নির্জন ঘরে গিয়ে বসিগে, যখন ধুলোর সমুদ্রে আমার এতকালের আরাধনার তরঙ্গী একেবারে ডুবে যাবে তখন আমাকে ডেকে।

নাটকের শেষে তাহার স্বপ্নের অবসান হইল। ভিক্ষুণীর বস্ত্র তিনি গ্রহণ করিলেন। শ্রীমতীর চরিত্রে কোনো দ্বিধা-দ্বন্দ্ব বা সংকোচ-সংশয় নাই। একটি মাত্র মূর্তিই তাহার শাস্ত-স্নিগ্ধ ভক্তির মাধুর্যে, ধ্যানলোকের নির্লিপ্ততায়, আত্মনিবেদনের বিনম্র গাভীর্যে প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত আমাদের সম্মুখে বিরাজমান, দেদীপ্যমান। রাজকুমারীদের বিদ্রূপ, রক্ষিণীদের সতর্কবাণী তাহাকে বিন্দুমাত্র বিচলিত করে নাই—ঘটাইতে পারে নাই তাহার চরিত্রেব অভিব্যক্তিতে কোনো পরিবর্তন। উষায় ভিক্ষু উপালির মুখে শুনিয়াছিল তাহার নিকট হইতে ভগবানের দান-গ্রহণের আকাজক্ষা, সন্ধ্যায় সেই আত্মদানরূপ ফুল উৎসর্গ করিল সে ভগবানের পূজায়।

চণ্ডালিকা

(১৩৪০)

‘চণ্ডালিকা’র বিষয়বস্তুর পরিচয় রবীন্দ্রনাথের ভাষাতেই দেওয়া যাইতে পারে,—
“রাজেন্দ্রলাল মিত্র কর্তৃক সম্পাদিত নেপালী বৌদ্ধ সাহিত্যে শাদুল কর্ণাবদানের যে সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তাই থেকে এই নাটিকাটির গল্পটি গৃহীত। গল্পের ঘটনাস্থল শ্রাবস্তী। প্রভু বুদ্ধ তখন অনাথ পিণ্ডদের উদ্ধানে প্রবাস যাপন করছেন। তাঁর প্রিয় শিষ্য আনন্দ একদিন এক গৃহস্থের বাড়িতে আহার শেষ করে বিহারে ফেরবার সময় তৃষ্ণা বোধ করলেন। দেখতে পেলেন এক চণ্ডালের কণ্ঠা, নাম প্রকৃতি—কুয়ো থেকে জল তুলছে। তার কাছ থেকে জল

চাইলেন, সে দিল। তাঁর রূপ দেখে মেয়েটি মুগ্ধ হোলো। তাঁকে পাবার অল্প কোনো উপায় না দেখে মায়ের কাছে সাহায্য চাইলে। মা তার যাহুবিছা জানত। মা আঙিনায় গোবর লেপে একটি বেদী প্রস্তুত করে সেখানে আগুন জ্বালল এবং মন্ত্রোচ্চারণ করতে করতে একে একে ১০৮টি অর্ক ফুল সেই আগুনে ফেললে। আনন্দ এই যাহুর শক্তি রোধ করতে পারলেন না। রাত্রে তার বাড়ীতে এসে উপস্থিত। তিনি বেদীর উপর আসন গ্রহণ করলে প্রকৃতি তাঁর জন্ত বিছানা পাততে লাগল। আনন্দের মনে তখন পরিতাপ উপস্থিত হোলো। পরিত্রাণের জন্ত ভগবানের কাছে প্রার্থনা জানিয়ে কাঁদতে লাগলেন।

ভগবান বুদ্ধ তাঁর অলৌকিক শক্তিতে শিষ্যের অবস্থা জেনে একটি বৌদ্ধমন্ত্র আবৃত্তি করলেন। সেই মন্ত্রের জোরে চণ্ডালীর বশীকরণ-বিছা দুর্বল হয়ে গেল এবং আনন্দ মঠে ফিরে এলেন।” (স্থচনা)

এই মূলকথাবস্তুকে রবীন্দ্রনাথ কথঞ্চিৎ পরিবর্তন করিয়া নাটকে ব্যবহার করিয়াছেন। বুদ্ধ-শিষ্য আনন্দ-এর কুহকজাল-মুক্ত হইয়া ফিরিয়া যাইবার কথাটি নাটকে নাই। মায়্যা-দর্পণের মধ্য দিয়া আনন্দের অবস্থান ও মানসিক অবস্থা-পর্যবেক্ষণ কবির নিজস্ব অবতারণা।

সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন হইতেছে গল্পের মূলস্রটির—আসল প্রকৃতির উন্নয়ন। চণ্ডাল-কন্যা শুধু স্থল লালসার তাড়নায় আনন্দকে পাইতে চাহে নাই, চাহিয়াছে তাহার নবজন্মদাতার, তাহার নূতন মনুগ্রন্থ-চেতনার উদ্বোধকের পদপ্রান্তে নিজেকে সমর্পণ করিয়া তাঁহার সেবার অধিকার লাভ করিতে—তাহার জীবনকে সার্থক করিতে।

চণ্ডালজাতি সকলের অস্পৃশ্য—সমাজের নিম্নস্তরে তাহাদের স্থান। কেহ তাহাদের ছোঁয়া জল খায় না, সমাজের কোনো কাজে মহুগোচিত অধিকার নাই তাহাদের। এমন অবস্থায় দীপ্তগৌরবাস্তি এক বৌদ্ধভিক্ষু তাহার নিকট চাহিল পানীয় জল, চণ্ডাল-পরিচয়েও নিরন্ত না হইয়া পান করিল সেই জল। এই অভূতপূর্ব ঘটনা চণ্ডালকন্যা প্রকৃতির জীবনে আনিয়াছে এক যুগান্তর।

প্রকৃতি

...মা-মরা বাছুরটাকে নাওয়াচ্ছিলুম কুয়োর জলে...সামনে এসে দাঁড়ালেন বৌদ্ধ ভিক্ষু, পীতবসন তাঁর। বললেন, জল দাও। প্রাণটা উঠল চমকে, শিউরে উঠে প্রণাম করলুম দূর থেকে। ভোর বেলাকার আলো দিয়ে তৈরি তাঁর রূপ। বললুম আমি চণ্ডালের মেয়ে, কুয়োর জল অশুদ্ধ। তিনি বললেন, যে-মাঘ

আমি, তুমিও সেই মাল্লব, সব জনই তীর্থ-জল যা তাপিতকে স্নিগ্ধ করে, ভৃগু করে তৃষিতকে। প্রথম শুনলুম এমন কথা, প্রথম দিলুম এক গণ্ডুষ জল, যার পায়ে ধুলোর এক কণা নিতে কেঁপে উঠত বুক।...

কেবল একটি গণ্ডুষ জল নিলেন আমার হাত থেকে, অগাধ অসীম হোলো সেই জল। সাত সমুদ্র এক হয়ে গেল সেই জলে, ডুবে গেল আমার কুল, ধুয়ে গেল আমার জন্ম।

...একেই তো বলি নতুন জন্মের পালা। আমাকে দান করতে এলেন মাল্লবের তৃষ্ণা মেটাবার শিরোপা। সেই মহাপুণ্যই খুঁজছিলেন। যে-জলে ত্রুত হোলো পূর্ণ, সে-জল তো আর কোথাও পেতেন না, কোনো তীর্থেই না। তিনি বললেন, বনবাসের গোড়াতেই জানকী এই জলে স্নান করেছিলেন, সে-জল তুলে এনেছিল গৃহক চণ্ডাল। সেই অবধি নেচে উঠছে আমার মন, গভীর কণ্ঠে শুনতে পাচ্ছি দিনরাত—দাও জল, দাও জল।...

আমি চাই তাঁকে। তিনি আচমকা এসে আমাকে জানিয়ে গেলেন, আমার সেবাও চলবে বিধাতার সংসারে, এত বড়ো আশ্চর্য কথা! সেবিকা আমি এই কথাটি নিন তুলে ধুলোর থেকে তাঁর বৃকের কাছে, এই ধূতরো ফুলটাকে।

নবজাগ্রত মানব-অধিকার-বোধে সজ্ঞ-সচেতন প্রকৃতি বুঝিয়াছিল যে, সে স্মৃণ্য নয়, বুঝিয়াছিল সমাজ তাহার পক্ষে যে-ব্যবস্থানির্দেশ করিয়াছে, তাহা সত্য নয়,—জগতের সকলের সেবার অধিকার তাহারও আছে। তাই এই বোধ-জাগ্রতকারী দেবতার পায়ে আত্মসমর্পণ করিয়া তাঁহার শিষ্যত্ব-গ্রহণে তাঁহার সেবার অধিকার-লাভ, এবং তৎসঙ্গে সর্বজাতির সেবার অধিকার-লাভই ছিল প্রকৃতির আন্তরিক কামনা।

সে অবিলম্বে আনন্দকে লাভ করিতে চাহিয়াছিল, কারণ এ-মর্ষাদা এতোদিন অগ্র লোক তাহাকে দেয় নাই। আনন্দই সর্বপ্রথম তাহাকে এ-মর্ষাদা দিয়াছে।

তাহার ভয় ছিল—‘আবার নেমে যাবার’, ‘আবার আঁধার কোঠায় ডুববার’,—ভয় ছিল পাছে অগ্র কেহ আসিয়া তাহার অক্ষমতা বুঝাইয়া দেয়।

কিন্তু কী উপায়ে তাহাকে লাভ করিবে সে? সে সম্যাসী, পরিব্রাজক, কবে আবার তাঁহার দর্শন লাভ হইবে? তাই মাতৃ-আয়ত্ত মহাশক্তির সাহায্যে তাহাকে অবিলম্বে পাইতে চাহিয়াছিল। অবশ্য মায়ের ক্রিয়া আনন্দ-এর চিত্তে স্থূল ভোগ-লালসাকে উদ্দীপ্ত করিয়াই তাহাকে টানিয়া আনিয়াছিল, কিন্তু প্রকৃতির উদ্দেশ্য ছিল অগ্র প্রকারের। সংবম ও ভোগ-প্রবৃত্তির বন্ধে স্নান, বেদনান্ত আনন্দ-এর

মূর্তি দেখিয়া সে শিহরিয়া উঠিয়াছে। আনন্দ উপস্থিত হইলে প্রকৃতির সর্ববিস্তৃত আত্মসমর্পণ;—

প্রভু এসেছে আমাকে উদ্ধার করতে—তাই এই দুঃখই পেলো—ক্ষমা কোরো, ক্ষমা কোরো। অসীম মানি পদাঘাতে দূর করে দাও। টেনে এনেছি তোমাকে মাটিতে—নইলে কেমন করে আমাকে তুলে নিয়ে যাবে তোমার পুণ্যলোকে। ওগো নির্মল, পায়ে তোমার ধুলো লেগেছে—সার্থক হবে সেই ধুলোলাগা। আমার মায়া-আবরণ খসে পড়বে তোমার পায়ে—ধুলো সব নেবে মুছে। জয় হোক তোমার জয় হোক, তোমার জয় হোক।

‘চণ্ডালিকা’র মধ্যে নাটকীয়ত্বের বিশেষ অভাব—বাহিরের কোনো ঘটনা ইহাতে প্রবেশ করে নাই। মূলধারাটি দুইটিমাত্র ব্যক্তির কথোপকথনের মধ্যেই আবদ্ধ। শেষদৃশ্যের শেষে কেবল আনন্দ প্রবেশ করিয়া একটি বুদ্ধ-স্তোত্র আবৃত্তি করিয়াছে। প্রকৃতির মনে মাঝে-মাঝে একটা দ্বন্দ্ব আসিয়াছে বটে, কিন্তু তাহা তাহার মনের মধ্যেই ফুটিয়াছে, মনের মধ্যেই ঝরিয়াছে—সেগুলি তাহার স্বগতোক্তিবিশেষ। সে-দ্বন্দ্বের প্রভাব নাটকের কোনো ঘটনায় প্রতিফলিত হয় নাই।

মায়ের মায়া-মুকুরে চণ্ডালকন্যা যে-মেঘ, বড়, বিদ্যুৎ, লেলিহান অগ্নিস্থিখা প্রভৃতি বিচিত্র দৃশ্য দেখিয়াছিল, সেইগুলি আনন্দ-এর বিভিন্ন মনোভাবের প্রতীক। আনন্দ-এর মধ্যে চলিতেছিল ব্রহ্মচর্য ও যৌন-আকাজ্জার যুদ্ধ,—যে-যুদ্ধ নিবৃত্তির সহিত প্রবৃত্তির। এই যুদ্ধে তাহার মনের বিভিন্ন অবস্থা প্রতিফলিত হইয়াছে আয়নার মধ্যে বিভিন্ন দৃশ্যের সংকেতে।

বাঁশরী

(১৩৪০)

একটি বিশিষ্ট সমাজের পট-ভূমিকায় নর-নারীর ভাব-চিন্তা ও জীবন-সমস্তার রূপ দিবার চেষ্টা করা হইয়াছে এই নাটকখানিতে। তাহাতে ইহাকে সামাজিক নাটক আখ্যা দেওয়া যায়।

উচ্চ-মধ্যবিত্ত, পাশ্চাত্য-শিক্ষা-দীক্ষাপ্রাপ্ত, আধুনিক ইঙ্গ-বঙ্গ সমাজের গুটিকয়েক নরনারীর জীবনে যে-সমস্তার উদ্ভব হইয়াছে, সৃষ্টি হইয়াছে যে-চিত্ত-দ্বন্দ্বের, তাহাদের প্রকৃতি ও ভাবাদর্শের মধ্যে উপস্থিত হইয়াছে যে-সংঘাত—তাহাই প্রকাশ পাইয়াছে এই ‘বাঁশরী’ নাটকে।

নাটকীয় গুণ ও কলা-কৌশলের দিক দিয়া নাটকটিকে বিশেষ সমৃদ্ধ বলা চলে না। জীবন-রসের যে-স্বাভাবিকত্ব ও চমৎকারিত্ব নাটকের প্রাণ, যে-জীবন্ত হৃদয়ের লীলা নাটকের শ্রেষ্ঠ আবেদন, ইহার মধ্যে তাহার অভাব লক্ষিত হয়। নাটকের দুইটি প্রধান পুরুষ-চরিত্র যেন কোনো নূতন দেশ বা বহু শতাব্দী দূর হইতে এই নাটকের রঙ্গক্ষেত্রে প্রবেশ করিয়াছে; ইহারা যেন সেই সমাজের আত্ম-সচেতন পারিপার্শ্বিক-সচেতন মানুষ নয়; একজন অভিনব তত্ত্ব ও কর্ম-পথের নির্দেশ দিতেছে, আর একজন অভিভূতের মতো নিবিচারে তাহাই পালন করিতেছে; একজন জীবনাবেগবজ্রিত পাষণমূর্তি—অপরজন ব্যক্তিত্বহীন, বৈশিষ্ট্যহীন ছায়া-মূর্তি। ইহাদের মত ও পথ বাহিরের আমদানী বস্তু, এই সমাজের নরনারীর জীবন-ধর্ম হইতে উদ্ধৃত নয়, অথচ ইহাকে অবলম্বন করিয়াই নাটক প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত অগ্রসর হইয়াছে এবং ইহার চারিদিকে অগ্ন্যাগ্ন চরিত্র ঘুরিতেছে, ফিরিতেছে, তর্ক করিতেছে, চিন্তা-ভাবনা করিতেছে। অগ্ন্যতম জ্বী-চরিত্র স্বয়ংমাকে অপরের আদেশপালনের যন্ত্রস্বরূপই আমরা দেখিতে পাই, আমাদের বোধ ও চিন্তের উপর সে কোনই রেখাপাত করে না। অগ্ন্যাগ্ন অগ্রধান চরিত্রে মধ্যেও কোনো বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায় না—সকলেই একই শ্রেণীর-জীবনযাত্রার মামুলী স্বরে বাঁধা।

আধুনিক বাস্তববাদী কথা-সাহিত্যিক ক্ষিতীশ নাটকের মূল ঘটনা-প্রবাহের সহিত সংশ্লিষ্ট নয়; নাট্য-ঘটনার পক্ষে সে একরূপ প্রয়োজনহীন—অবাস্তব। কিন্তু নাটকের পক্ষে তাহার বিশেষ প্রয়োজন আছে। বাঁশরীর হৃদয় ও মনের স্কুলিঙ্গ-বৃষ্টির সে প্রদর্শনীক্ষেত্র; তাহাকে অবলম্বন করিয়াই বাঁশরীর চিত্তবিক্ষেপের নিগূঢ় স্বরূপ, তাহার চিন্তা ও অভিমত প্রকাশ পাইয়াছে। বাঁশরী-চরিত্রের সৃষ্ট অভিব্যক্তির জগৎ ক্ষিতীশের প্রয়োজন এবং নাটকের দিক হইতে ইহা একটা বিশেষ শিল্পগত প্রয়োজন। এই ব্যক্তিকে সৃষ্টি না করিলে বাঁশরীর বাঁশীর তীক্ষ্ণ তীব্র স্বরধ্বনি নাট্যাকাশ বিদীর্ণ করিতে পারিত না এবং নাট্যকারও তরুণ বাস্তব-বাদী সাহিত্যিকদের সম্বন্ধে তাঁহার একটি বিশিষ্ট মনোভাব ব্যক্ত করিতে পারিতেন না।

এই নাটকের একটিমাত্রই চরিত্র, যে একাই সঞ্চার করিয়াছে নাটকের মধ্যে যাহা-কিছু গতিবেগ, যাহা-কিছু নাটকীয়ত্ব—সে হইতেছে বাঁশরী সরকার। তাহার প্রচণ্ড চিত্তবিক্ষোভ বজ্র-বিদ্যুৎ-গর্ভ বৈশাখী ঝড়ের মতো নাটকের মধ্যে ছুঁ ছুঁ করিয়া প্রবাহিত হইয়া, নিশ্চল বস্তুপুঞ্জকে ওলট-পালট করিয়া, অগ্নের মত ও আদর্শের উপর বজ্রনিষ্ক্ষেপ করিয়া, তীক্ষ্ণবুদ্ধি শাণিত ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের বিদ্যুৎ-চমকে চারিদিক

সচকিত করিয়া শেষে নাটকের দিগন্তে মিলাইয়া গিয়াছে একটা বিলীয়মান দীর্ঘ-
শ্বাসের মতো। সমস্ত নাটকটি কম্পিত ও আবর্তিত হইয়াছে তাহার হৃদয়ের
দূরন্ত ঝটিকায়। বাস্তবিক নাটকের ‘বাশরী’ নামকরণ সার্থক হইয়াছে।
বাশরীই এই নাটক, এই নাটকই বাশরী।

এখন নাটকের ভিতরে প্রবেশ করা যাক। এই নাটকের আখ্যানভাগ সংক্ষেপে
এইরূপ :—

বাশরী সরকার ‘বিলিতি ইউনিভার্সিটিতে পাশ করা মেয়ে।’ বিশেষ স্মন্দরী না
হইলেও ‘তার প্রকৃতিটা বৈদ্যুত-শক্তিতে সমুজ্জ্বল, আর আকৃতিটাতে শান্-দেওয়া
ইম্পাতের চাকচিক্য।’ রাজপুতনার শত্ৰুগড়রাজ্যের রাজকুমার সোমশঙ্কর সিং
কলিকাতায় আসে কলেজে পড়িবার জন্ত। চেহারা তখন তাহার ‘খাঁটি মধ্যযুগের ;
ঝাঁকড়া চুল, কানে বীরবোলি, হাতে মোটা কঙ্কণ, কপালে চন্দনের তিলক, বাংলা
কথা বাকা।’ বাশরীর সঙ্গে হইল আলাপ-পরিচয়, মেলামেশা ও ক্রমে ঘনিষ্ঠতা।
বাশরীর হাতে পড়িয়া তাহার পোশাক-পরিচ্ছদ, হাব-ভাব সব গেল বদলাইয়া—
রূপান্তরিত হইল সে ‘মর্ডার সংস্করণে’। ক্রমে ঘনিষ্ঠতা হইতে উন্মেষ হইল প্রেম,
উভয়ে উভয়কে ভালোবানিল গভীরভাবে। তারপর স্বখন বিবাহের সব ঠিক ঠাক,
তখনই খবর পাইয়া সোমশঙ্করের বাবা প্রভুশঙ্কর তাহাকে লইলেন সরাইয়া। এই
সময় পুরন্দর নামে এক সন্ন্যাসীর আবির্ভাব। ‘তাহার পিতৃদত্ত নামটার সন্ধান
মেলে না, কেউ দেখেছে তাকে কুম্ভমেলার, কেউ দেখেছে গারো পাহাড়ে ভালুক
শিকারে, কেউ বলে ও যুরোপে অনেক কাল ছিল।’ সে গল্ফ খেলা শেখায়, গ্রেট-
ইন্টারন্ হোটেলে ডাক্তার উইলকক্সকে পড়ায় যোগ-বাশিষ্ঠ, কখনো যোগ দেয়
পোলো খেলার টুর্নামেন্টে, কখনো রোশেনাবাদের নবাবের অহুরোধে পরে তুর্কী
বাদশার সাজ। তাহার প্রধান কাজ কলেজের ভালো ভালো ছাত্রীকে আপন
ইচ্ছায় বিনা মাহিয়ানায় পড়ানো। স্বষমা সেন এইরূপ একটি ভালো ছাত্রী। পুরন্দর
তাহাকে পড়াইত। স্বষমা তাহাকে ভক্তি করিত। ক্রমে ভক্তি পরিণত হইল গভীর
ভালোবাসায়।

এদিকে সেনবংশ যে ক্ষত্রিয়বংশ, ইহা প্রমাণ করিয়া সন্ন্যাসী এক বই লিখিল
সংস্কৃতে। কাশীর দ্রাবিড়ী পণ্ডিত-সমাজ তাহার সমর্থন করিল। সেই বই লইয়া সে
চলিয়া গেল সোমশঙ্করের পিতার রাজ্যে ; সেখানে তাহার চেহারা, ব্যক্তিত্ব ও
পাণ্ডিত্যের প্রভাবে রাজাবাহাদুরকে মুগ্ধ করিয়া সোমশঙ্করের সহিত স্বষমার
বিবাহ স্থির করিল। সন্ন্যাসী একস্থানে তরুণ-তাপস-সংঘ নামে এক সংঘ প্রতিষ্ঠিত
করিয়াছে, সেখানে তাহার আদর্শের অনুযায়ী প্রবৃত্তিমুক্ত নিকাম দম্পতি কর্ম-সাধনা

করিবে। ইহাই তাহার ব্রত। তাহার সেই ব্রত-উদ্যাপনের জন্ত সে সোমশঙ্কর ও স্নহমাকে সেইরূপ দম্পতি-রূপে বাছিয়া লইল এবং তাহাদের বিবাহ ঘটাইল। সোমশঙ্কর ভালোবাসে বাঁশরীকে, বিবাহ করিল স্নহমাকে; স্নহমা ভালোবাসে পুরন্দরকে, বিবাহ করিল সোমশঙ্করকে। বাঁশরী সোমশঙ্করকে ও সোমশঙ্কর বাঁশরীকে ভালোবাসিয়াও বিবাহ করিতে পারিল না।

বাহিরের দিক হইতে কাঠামোটি সামাজিক নাটকের হইলেও এই নাটকের মর্ম-মূলে আছে একটি তত্ত্ব—একটি সমস্তার ইঙ্গিত। এই সমস্তাটি কেবল সমাজ-জীবনের বিশেষ সমস্তা নয়; ইহা নরনারীর সম্বন্ধের চিরন্তন সমস্তা, বরং বলা যায় ইহা রবীন্দ্র-মানস-জীবনের সমস্তা। প্রেম সম্বন্ধে কবির যে-ভাবাদর্শ, প্রেম ও বিবাহের পারস্পরিক সম্বন্ধ-বিষয়ে কবির যে-মনোভাব, যে-দৃঢ় প্রত্যয় তাহাই কবি প্রকাশ করিতে চাহিয়াছেন একটি সমাজের পটভূমিকায় এই সব নরনারীর মাধ্যমে।

এই সঙ্গে কবি-চিন্তের আরও একটি ভাব-গ্রন্থিও উন্মোচিত হইয়াছে এই নাটকে। সমসাময়িক তরুণ সাহিত্যিকদের বহু-বিধোদ্বিগত বস্তুনিষ্ঠতার বা রিয়ালিজম-এর বৈ-স্বরূপ কবির দৃষ্টির সম্মুখে প্রতিভাত হইয়াছে, তাহাও বাঁশরীর ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের তীক্ষ্ণ সঙিন-খোঁচায় বিদ্ধ হইয়া উল্লেস উত্তোলিত হইয়া আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতেছে।

এখন এই ভাবগত, তত্ত্বমূলক সমস্তাটির স্বরূপ কবিচিন্তের ক্রমবিবর্তন-অনুসারে আলোচনার যোগ্য।

রবীন্দ্রসাহিত্যের সহিত যাহাদের কিছুমাত্র পরিচয় আছে, তাঁহারা জানেন যে, তরুণ যৌবনেই কবি প্রেমের একটা দেহনিরপেক্ষ, অনির্বচনীয়, ভাবময় সত্তাকে প্রেমের আদর্শ বলিয়া গ্রহণ করিয়াছিলেন। তাঁহার আদর্শগত প্রেম অসীম, অনন্ত, মানবিক ভোগ-কামনার উল্লেখ, মানবাত্মার চিরন্তন সম্পদ। কিন্তু প্রেমের বাস্তব প্রকাশ তো নরনারীর জীবনে, ইহার অস্তিত্ব তো তাহাদের দেহমনের সম্পর্কের মধ্যে, ইহার রূপবৈচিত্র্য ও লীলাবৈচিত্র্য তো তাহাদিগকেই অবলম্বন করিয়া। তাই লক্ষ্য করিলে দেখা যায়, সেই ভাবগত রোমাটিক-মিষ্টিক প্রেম ও নরনারীর বাস্তব প্রেমের সমন্বয়-সাধনের চেষ্টা করিয়াছেন কবি বারে বারে। এই অসীম প্রেমকে কবি দেহভোগের মধ্যে আবদ্ধ করিতে নিষেধ করিয়াছেন—দেহের উল্লেখ উঠিয়া কেবল একটা ভাবরস, আনন্দরস উপভোগ করিতে পরামর্শ দিয়াছেন। কবির ভয়, পাছে দেহমিলনে এই প্রেম তাহার আদর্শচ্যুত হয়, তাহার অনির্বচনীয় মাধুর্যটি নষ্ট হয়। ‘কড়ি ও কোমল’ হইতেই তাঁহার সাহিত্য-সৃষ্টিতে ইহা আমরা লক্ষ্য করিয়া আসিতেছি।

এইটি কবি-চিত্তের প্রথম যুগের সমস্তা। প্রেমকে কেবল দেহভোগ-সর্বস্ব করিলে—নিরবচ্ছিন্ন প্রেমলীলার মধ্যে আবদ্ধ করিলে, তাহার অসীম ও অনির্বচনীয় স্বরূপকে উপলব্ধি করা যাইবে না—এই যুগে ইহাই কবির মত। এই প্রেমকে মুক্ত করা যায় কিরূপে? প্রেমকে পুত্রকন্যাশোভিত গৃহে গৃহিণীর মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করিয়া। কেবল প্রণয়িনীর মধ্যেই প্রেম সার্থক নয়—প্রণয়িণী গৃহিণীতে পরিবর্তিত হইলেই প্রেমের সার্থকতা। এই যুগের এই সমস্তা ও ইহার সমাধান দেখি ‘চিত্রাঙ্গদা’য়। সেখানে প্রণয়িনীর রসলীলাকে, তাহার রসমাধুর্যকে তিনি একটি বিশেষ স্থান দিয়াছেন। কিন্তু একান্ত ভোগের দ্বারা আবদ্ধ করিলে যে পরিণামে প্রেমের অসীম ও অনির্বচনীয় সত্তাটিকে নষ্ট করা হয়, তাহাও তিনি বলিয়াছেন। এই সমস্তার সমাধান করিয়াছেন কবি প্রেমকে গৃহের বেদীতে প্রতিষ্ঠিত করিয়া; সন্তান-বাৎসল্যের অমৃতরসে অভিষিক্ত করিয়া প্রেমের অনির্বচনীয় সত্তাকে কবি মুক্তিদান করিয়াছেন। প্রণয়িনী ও গৃহিণীর মিলনেই এই প্রেম সার্থকতা লাভ করিয়াছে। এইভাবে কবি প্রণয়িনী ও গৃহিণীর সামঞ্জস্য বিধান করিয়াছেন। অজুঁন জিজ্ঞাসা করিয়াছে,—‘কোনো গৃহ নাই প্রিয়ে?’ চিত্রাঙ্গদা বলিয়াছে,—‘তাহার ‘নামধামগৃহগোত্র’ কিছুই নাই। সে কেবল,—‘একটি শিশিরের কণা’, ‘মেঘের স্ববর্ণছটা, গন্ধ কুসুমের, তরঙ্গের গতি’। অজুঁন বলিয়াছে,—‘তাহারে যে ভালোবাসে, অভাগা সে।’

কবি এখানে গৃহকেই—বিবাহকেই প্রেমের সার্থকতার উপায়স্বরূপ মনে করিয়াছেন। গৃহ প্রেমকে সীমাবদ্ধ করে নাই, বরং ভোগলালসার গণ্ডি হইতে মুক্তি দিয়াছে। বিবাহের পর সন্তানলাভের দ্বারা ই প্রেমের সার্থকতা সম্পাদিত হইয়াছে—গৃহিণীতেই প্রেমের সত্যকার স্বরূপ উদ্ঘাটিত হইয়াছে। অবশ্যই প্রণয়িনীকে সর্বপ্রথম প্রয়োজন—ইহা ‘ফুল’; বিবাহ ও সন্তানলাভ ‘ফল’। এইভাবে কবি প্রেম ও গৃহের—প্রণয়িনী ও গৃহিণীর—ফুল ও ফলের সমস্তা সমাধান করিয়াছেন। কালিদাসের ‘শকুন্তলা’ ও ‘কুমারসম্ভব’-এর মধ্যে কবি এই আদর্শের সন্ধান পাইয়াছেন। (চিত্রাঙ্গদার আলোচনা দ্রষ্টব্য)।

‘ক্ষণিকা’য় কবি কল্যাণী গৃহলক্ষ্মীকে বলিয়াছেন,—‘সর্বশেষের শ্রেষ্ঠ গানটি আছে তোমার তরে।’ এই মনোভাব কবির মানস-জীবনে বহুদিন পর্যন্ত ওত-প্রোতভাবে মিশিয়া ছিল।

দীর্ঘদিনের পর কবি এই প্রেম ও বিবাহ-সমস্তাকে এক নূতন দৃষ্টিভঙ্গী দিয়া দেখিয়াছেন। এবার তিনি বিপরীত মতবাদে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছেন। কবির ধারণা,

এই অসীম, অনির্বচনীয় ভাবময় প্রেম গৃহপ্রাচীরের মধ্যে সীমাবদ্ধ হইলে তাহার স্বরূপ অপরিবর্তিত থাকে না ; প্রণয়িনী গৃহিণী হইলে, প্রতিদিবসের সংসারচক্রের ধূলি-কর্দমে তাহার মনোহর রসমাধুর্য,—তাহার ভাবলোকের লীলা-সৌন্দর্য স্তান হইয়া যায়। প্রেম থাকিবে প্রাত্যহিক জীবন-যাত্রার ধূলিধূসর দিক্চক্রবালের উর্ধ্বে মায়াময় স্বপ্নলোকে, নিবিড় ধ্যানলোকে, দুর্লভ অপ্রাপ্য বস্তুর মতো ; সেখান হইতে তাহার অদৃশ্য রশ্মিসম্পাতে আলোকিত করিবে প্রেমিক-প্রেমিকার চিত্ত, দিবে অনির্বচনীয়ত্বের আশ্বাদন, ভরিয়া দিবে বুক অমূল্য সম্পদ-লাভের আনন্দে—অদর্শনেই হইবে চির-দর্শনলাভ, বিরহের প্রেক্ষা-পটেই চলিবে নিত্য-মিলনের আয়োজন। লৌকিক সংসারের বাস্তব মিলন অপেক্ষা মানস-রাজ্যের মিলনেই প্রেমের বৈশিষ্ট্য—প্রেমের সার্থকতা বজায় থাকিবে বেশি। প্রতিদিনের সান্নিধ্য ও দেহমিলনে বাধাপ্রাপ্ত হওয়ার মধ্যে যে-নির্লিপ্ততা, যে-ত্যাগ-তপস্বী নিহিত, তাহা দ্বারাই প্রেমকে পাওয়া যাইবে আরো উজ্জলভাবে—আরো সার্থকভাবে। প্রেমিক ও প্রেমিকার কাছে এই যে প্রেম, ইহা থাকিবে একটা অপ্রাপ্য আদর্শের মতো ; ইহাতেই প্রেম হইবে চিরমুক্ত—অব্যাহত থাকিবে তাহার অসীম সত্তা। ইহাই কবি-মানসের ‘শেষের কবিতা’-‘মহায়া’-যুগের বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী।

‘শেষের কবিতায়’ কবির এই প্রেম-পরিণয়-তত্ত্বের নূতন রূপটি দেখা যায়। অমিত ও লাভণ্য পরস্পরকে ভালোবাসিল, কিন্তু অমিত বিবাহ করিল কেটিকে, লাভণ্য শোভনলালকে। অমিত ও লাভণ্য উভয়েই উভয়ের প্রেমকে তাহাদের মনোমন্দিরের বেদীতে বসাইয়া ধ্যান ও পূজা করিতে লাগিল। অমিত কেটিকে বিবাহ করিল তাহাকে সংসার-যাত্রায় গৃহিণী করিবার জন্ত। তাহাকেও ভালোবাসিতে হইল বটে, কিন্তু সে-ভালোবাসা নিত্যকার সংসার-যাত্রায় প্রয়োজনমূলক সম্প্রীতির নামান্তরমাত্র। লাভণ্যের প্রতি অমিতের ভালোবাসা অসীম, অনির্বচনীয়, ভাবময়, আবেগময়, সত্যকার রোমাঞ্চিক ভালোবাসা। লাভণ্যের ‘চিরন্তন রূপ’ ‘প্রত্যহের স্নানস্পর্শ’-বর্জিত হইয়া দীপ্ত হইয়া রহিল তাহার অন্তরে—‘চিরস্পর্শমণি’-রূপে সে লাভ করিল লাভণ্যকে তাহার অন্তরের অলক্ষ্যলোকে।

“যে ভালোবাসা ব্যাপ্তভাবে আকাশে মুক্ত থাকে অন্তরের মধ্যে সে দেয় সঙ্গ ;
যে ভালোবাসা বিশেষভাবে প্রতিদিনের সব-কিছুতে যুক্ত হয়ে থাকে সংসারে
সে দেয় আসঙ্গ...একদিন আমার সমস্ত ডানা মেলে পেয়েছিলুম আমার
ওড়ার আকাশ,—আজ আমি পেয়েছি আমার ছোট্ট বাসা, ডানা গুটিয়ে
বসেছি...কেতকীর সঙ্গে আমার সম্বন্ধ ভালোবাসারই, কিন্তু সে যেন ঘড়ায়

তোলা জল, প্রতিদিন তুলব, প্রতিদিন ব্যবহার করব। আর লাভ্যের সঙ্গে আমার যে ভালোবাসা, সে রইল দীর্ঘি, সে ঘরে আনবার নয়, আমার মন তাতে সঁতার দেবো।” (অমিতের কথা, ‘শেষের কবিতা’)

“আমার প্রেম থাক নিরঙ্গন, বাইরের রেখা বাইরের ছায়া তাতে পড়বে না।...আমার এই আঙুনে-পোড়া প্রেম, এ স্ত্রের দাবি করে না, এ নিজে মুক্ত বলেই মুক্তি দেয়, এর পিছনে ক্লান্তি আসে না, শ্রানতা আসে না—” (লাভ্যের কথা, ‘শেষের কবিতা’)

‘শেষের কবিতা’-রচনার পাঁচ বছর পরে ‘বাঁশরী’তে কবিকে আবার এই প্রেম-পরিণয়-সমস্যার সম্মুখীন হইতে দেখা যায়। এবারেও সমাধানের ইঙ্গিত প্রায় পূর্বের মতো; একই আধারে প্রেমের দ্বৈতরূপ—প্রণয়িনী-গৃহিণী—সম্ভব নয়। বরং বিবাহের বন্ধন প্রেমহীন হওয়াই ভালো—তাহাতে প্রবৃত্তির আবিলতা হইতে মুক্ত হইয়া, অপ্রমত্ত অবস্থায় ব্রত-পালনের মতো, সংসার-ধর্ম নির্বাহ করা যায়। কবি যেন এখানে আরও এক ধাপ অগ্রসর হইয়াছেন। তবে এই অবাস্তব আদর্শ ও প্রেমহীন বিবাহের অন্তর্নিহিত একটা দুর্বলতা ও ব্যর্থতা যেন বাঁশরীর বিশ্লেষণ ও ব্যঙ্গ-বিজ্রপের বিদ্যুৎ-চমকে ক্ষণে ক্ষণে চোখে পড়ে। এইটাই এই নাটকের বৈশিষ্ট্য।

‘শেষের কবিতা’য় অমিত লাভ্যকে এবং লাভ্য অমিতকে ভালোবাসিয়াছিল। লাভ্যই অমিতের রস-ও-কচিসর্বস্ব পরিবর্তনশীল আর্টিস্টের প্রকৃতিকে ভয় করিয়া, বিবাহের বন্ধন দ্বারা এই প্রেমের অমখাদা হইবে মনে করিয়া স্বেচ্ছায় তাহাকে ত্যাগ করিল। কেতকী মিত্র বছরদিন হইতে অমিতের আশায় বসিয়া ছিল এবং প্রত্যাখ্যাতা হইয়া তাহার ‘এনামেল-করা মুখ’ চোখের জলে ভাসাইয়া দিয়াছিল। শোভনলালও লাভ্যের প্রতি অকৃত্রিম ভালোবাসা বুকে করিয়া দীর্ঘদিন অপেক্ষা করিয়া ছিল। দুইটি বিবাহেই এক পক্ষ ভালোবাসিয়াছিল, স্তবরাং এইরূপ বিবাহের ফাঁকিটা আমাদের বিশেষ নজরে পড়ে না। তারপর, ইহা উচ্চাঙ্গের শিল্পশৃষ্টি এবং গল্পের আকারে রচিত বলিয়া কবির অসাধারণ বিশ্লেষণের দ্বারা চরিত্রগুলির স্বরূপ উদ্ঘাটিত হইয়াছে। কিন্তু নাটক ‘বাঁশরী’তে দেখি সোমশঙ্কর ও সুষমার বিবাহ যেন দুইটি পথের স্ত্রী-পুরুষের বিবাহ। তাহাতেও আপত্তি ছিল না, কারণ আমাদের সমাজে এখনো অভিভাবকের মধ্যস্থতায় অপরিচিত তরুণ-তরুণী এইরূপ বিবাহ-বন্ধনে আবদ্ধ হয় এবং পরস্পরের সাহচর্য, সহানুভূতি ও একক্রিয়তার ফলে প্রেমেরও উদ্ভব হয়। কিন্তু সোমশঙ্কর ও সুষমা—উভয়েরই মন বাঁধা রহিল অশ্রদ্ধ, অথচ দুইজনে হইল মিলিত। এই বিবাহের অস্বাভাবিকত্ব

বিশেষভাবে প্রকট, এবং বাঁশরীর মন্তব্যে সেটা আমাদের মনে গভীরভাবে মুদ্রিত হইয়া যায়।

যে-আদর্শের প্রভাবে ও যে-যুক্তির বলে সন্ন্যাসী পুরন্দর এই বিবাহ ঘটাইল, তাহা একটু লক্ষ্য করা প্রয়োজন। কয়েকটা স্থান উদ্ধৃত করা যাইতে পারে।—

বাঁশরী

সন্ন্যাসী (চিঠিতে) বলছেন,—প্রেমে মানুষের মুক্তি সর্বত্র। কবিরা যাকে বলে ভালোবাসা সেইটাই বন্ধন। তাতে একজন মানুষকেই আসক্তির দ্বারা ঘিরে নিবিড় স্বাতন্ত্র্যে অধিকৃত করে। প্রকৃতি রঙ্গীন মদ ঢেলে দেয় দেহের পাত্রে, তাতে যে মাংলামি তীব্র হয়ে ওঠে তাকে অপ্রমত্ত সত্যবোধের চেয়ে বেশি সত্য বলে ভুল হয়। খাটাটাকেও পাখি ভালোবাসে যদি তাকে আফিমের নেশায় বশ করা যায়। সংসারে যতো দুঃখ, যতো বিরোধ, যতো বিকৃতি সেই মায়া নিয়ে, যাতে শিকলকে করে লোভনীয়। কোন্টা সত্য কোন্টা মিথ্যে চিনতে যদি চাও তবে বিচার করে দেখো কোন্টাতে ছাড়া দেয় আর কোন্টা রাখে বেঁধে। প্রেমে মুক্তি, ভালোবাসায় বন্ধন।

ক্ষিতীশ

শুনলেম চিঠি, তারপরে ?

বাঁশরী

...মনে মনে শুনতে পাচ্ছ না শিশুকে বলছেন,—ভালোবাসা আমাকে নয়, অশ্রু কাউকে নয়। নিবিশেষ প্রেম, নির্বিকার আনন্দ, নিরাসক্ত আত্মনিবেদন, এই হোলো দীক্ষামন্ত্র।

ক্ষিতীশ

তাহোলে এর মধ্যে সোমশঙ্কর আসে কোথা থেকে ?

বাঁশরী

প্রেমের সরকারী রাস্তায় যে প্রেমে সকলেরই সমান অধিকার খোলা হাওয়ার মতো।...

অগ্রত্ৰ—

পুরন্দর

.. ভালোবাসার মিলনে মোহ আছে,—প্রেমের মিলনে মোহ নাই।

অগ্রজ—

পুরস্কার

(সোমশঙ্কর ও সুষমাকে পাশাপাশি দাঁড় করিয়ে)

তোমাদের মিলনের শেষ কথাটা ঘরের দেওয়ালের মধ্যে নয় বাইরে, বড়ো রাস্তার সামনে। সুষমা, বৎসে, যে সঙ্কল্প মুক্তির দিকে নিয়ে চলে তাকেই শ্রদ্ধা করি। যা বেঁধে রাখে পশুর মতো প্রকৃতির গড়া প্রবৃত্তির বন্ধনে বা মানুষের গড়া দাসত্বের শৃঙ্খলে, দিক্ তাকে। পুরুষ কর্ম করে, স্ত্রী দেয় শক্তি। মুক্তির রথ কর্ম, মুক্তির বাহন শক্তি।

সন্ন্যাসীর আদর্শ হইতেছে নূতনভাবে মানুষ-গড়া। যুবক-যুবতী বিবাহ-বন্ধনে আবদ্ধ হইয়া নিরাসক্ত গৃহী-সন্ন্যাসীর জীবনযাপন করিবে—মুক্ত থাকিবে প্রবৃত্তির মালিগা হইতে, দমন করিবে লোভ ও ভোগাকাজ্জ্বলকে। উভয়ের মধ্যে থাকিবে না ভালোবাসার আবিলতা—থাকিবে মাত্র নির্বিশেষ সর্বজনীন প্রেমের একটা অল্পপ্রেরণা। সন্ন্যাসিকল্পিত এই নিরাসক্ত গৃহী-সন্ন্যাসীর জীবনযাপন করিবার ব্রত গ্রহণ করিয়াছে সুষমা ও সোমশঙ্কর।

সন্ন্যাসী এখানে প্রেম ও ভালোবাসার মধ্যে একটা মনঃকল্পিত ভেদ রেখা টানিয়াছেন। তাঁহার মতে ভালোবাসা পশুপ্রকৃতিস্থলভ প্রবৃত্তির উত্তেজক; ইহা কেবল দুইটি নরনারীর মধ্যে আবদ্ধ,—ইহা ঘটায় বন্ধন। আর প্রেম হইল সর্বভূতে সমান মমত্ববোধ—ইহা সর্বমানবে পরিব্যাপ্ত; ইহা দেয় মুক্তির নির্দেশ। ইহার স্থান ঘরের দেওয়ালের মধ্যে নয়। তাই সুষমা-সোমশঙ্করের মিলনকে সন্ন্যাসী বলিয়াছেন পথের মিলন।

তাহা হইলে কথাটা দাঁড়াইতেছে এই—বিবাহ-বন্ধনের জগৎ নরনারী পরস্পরকে ভালোবাসিতে পারিবে না; কেননা, উভয়ের পারস্পরিক প্রেম সংকীর্ণ, কামনাপঙ্কিল, স্তত্রাং বিবাহের পক্ষে অযোগ্য। বিশ্বপ্রেমই বিবাহের ভিত্তি—যেখানে নরনারীর পারস্পরিক আকর্ষণ হইবে হোমিওপ্যাথিক ডাইলিউশনের মতো—যে-পরিমাণে কম থাকিবে, সে-পরিমাণে তাহার সার্থকতা বাড়িবে।

বিবাহিত সাংসারিক জীবন গুরুদায়িত্বপূর্ণ, সেখানে এই আবেগপূর্ণ কাব্যময় রোমাণ্টিক প্রেম কর্তব্য-পালনে হয়তো বিঘ্ন ঘটায়,—ইহার মধ্যে খানিকটা সত্য থাকিতে পারে, কিন্তু এই যুগল-প্রেম যে কেবল পশুপ্রবৃত্তিকেই উত্তেজিত করিবে এবং বিবাহের গড়ির মধ্যে ইহার স্থান নাই—একথা আর যাহাই হউক, সত্য নয়।

বিবাহ বহু-পরীক্ষিত, সুপ্রাচীন সামাজিক প্রথা। বিবাহের মূল-উদ্দেশ্য মনে হয়

—নর-নারীর ব্যক্তিগত প্রেমকে সংহত, সংযত ও গভীর করিয়া তাহাকে প্রথমে পরিবারের মধ্যে, পরে সমাজে এবং শেষে বিশ্বে ব্যাপ্ত করা। নরনারী নিজেরাই যদি গভীরভাবে প্রেমের উপলব্ধি না করিল, তবে বিশ্বপ্রেম তো আকাশকুসুম। ‘ঘরে’ প্রেমের মূল দৃঢ় না হইলে ‘বাহিরে’ তাহার শোভা-সৌন্দর্য বিকশিত হইবে কি করিয়া? নারীর দুইটি রূপ—প্রণয়িনী ও গৃহিণী। রবীন্দ্রনাথেরই কল্পনায় ইহার উর্বশী ও লক্ষ্মীরূপে ধরা পড়িয়াছে। লক্ষ্মীকে তিনি বলিয়াছেন ‘বিশ্বের জননী’—যে সকলকে ‘কিরাইয়া আনে’—নিখিলের ‘আশীর্বাদ পানে’ ‘অনন্তের পূজার মন্দিরে’। স্ততরাং গৃহ হইতেই তাহার প্রেম কল্যাণশ্রোতোধারা-রূপে বাহির হইয়া বিশ্ববাসীকে অনন্তের অভিমুখী করে। তাই কবির সর্বশেষের গানটি তাহারই জগৎ রচিত হইয়াছে। স্ততরাং ব্যক্তিগত দাম্পত্য-প্রেমকে প্রবৃত্তি-পাকিল মনে করা ও প্রেমহীন বিবাহের আদর্শ খাড়া করা নিতান্তই কাল্পনিক ও অবাস্তব। বিবাহ-বন্ধনের মধ্যে আসিলেই প্রেমের জাতিহ্যুতি ঘটিল আর বাহিরে থাকিলেই তাহার কোলীজ বজায় রহিল—ইহা যুক্তিহীন ও অর্থহীন।

আসল কথা, কবি এই যুগের বিশিষ্ট মানসিক স্তরে প্রেমকে বিবাহের বন্ধন হইতে মুক্ত করিয়া দৈহিক কামনা-বাসনাহীন আদর্শ স্তরে উন্নীত করিতে চাহিয়াছেন।

রবীন্দ্রনাথের মানস-জীবনের দিকে দৃষ্টিপাত করিলে আমরা বুঝিতে পারি এ-যুগে কবি বাস্তব-নিরপেক্ষ, জীবনবৈচিত্র্যহীন ভাবময় প্রেমের আদর্শের দিকেই বেশি ঝুঁকিয়াছিলেন। প্রেম-সম্বন্ধে কবির বাস্তবস্পর্শ-কাতরতা বেশ লক্ষ্য করা যায়। ‘জন্মরোমাটিক’ কবি অসীম ও অনন্ত প্রেমকে জীবনের উর্ধ্ব উঠাইয়া কল্পলোকে তাহার অনির্বচনীয় রস-মাধুর্য উপভোগ করিয়াছেন; ভয় করিয়াছেন, পাছে বাস্তব-সংসারের সম্পর্কে আসিয়া, বিবাহ-জীবনের প্রাত্যহিক স্পর্শে ইহার অগ্নান সৌন্দর্যটি ক্ষুণ্ণ হয়। রবীন্দ্রনাথ চিরকাল সীমা-অসীমের মিলনদূত এবং ইহাই তাহার কাব্যসাধনার মূল-মন্ত্র। কিন্তু এ-যুগে সীমা-অসীমের মিলন ঘটাইতে যেন কবি কুণ্ঠা বোধ করিয়াছেন; সীমা অপেক্ষা অসীমকেই প্রাধান্য দিয়াছেন বেশি—সীমার মধ্য হইতেই অসীমের স্বপ্ন দেখিয়াছেন—অসীমকে সীমায় আনিয়া সীমাকে সার্থক করেন নাই। শেষজীবনে প্রেমের এই অপূর্ব রোমাটিক অল্পভূতি যেন আরো গভীর হইয়াছে। এ-সম্বন্ধে আমি গ্রন্থান্তরে বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছি (রবীন্দ্র-কাব্য-পরিক্রমা—‘বীথিকা’, ‘সানাই’ প্রভৃতি কাব্যগ্রন্থের আলোচনা)। এখানে তাহার পুনরুল্লেখ নিম্প্রয়োজন। তাই কবি কল্পলোকের এই ভাবময় প্রেমের বিগ্রহ-স্বরূপিণী প্রণয়িনীকে বিবাহের বাস্তব-বন্ধনের মধ্যে স্থাপিত করিতে কুণ্ঠিত হইয়াছেন।

কবি-মানসের এই স্তরে আর একটি বিষয়ও আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ‘হুই বোন’ (১৩২৯) ও ‘মালঞ্চ’ (১৩৪০) ‘বাঁশরী’র সমসাময়িক কালের রচনা। এই দুইটি ক্ষুদ্র উপন্যাসের সহিত ‘বাঁশরী’র একটা আত্মিক যোগসূত্র লক্ষ্য করা যায়। ভাবার স্বাস্থ্য কারুকার্যে, অর্থগৌরবসমৃদ্ধ কাব্যময় ব্যঞ্জনায়, বুদ্ধিশাণিত দীপ্ত বাগ্ভঙ্গিতে, প্রচ্ছন্ন ব্যঙ্গের বিদ্যুৎ-চমকে ইহারা বাঁশরীর সমধর্মী। বিষয়বস্তুতেও ‘বাঁশরী’র সহিত ইহারা একটা গূঢ় সাদৃশ্য বহন করে।

হুইটি উপন্যাসের মধ্যেই বিবাহ-পরবর্তী প্রেমের চিত্র দেখানো হইয়াছে। হুইটি নায়কই বিবাহিত স্ত্রীতে অতৃপ্ত হইয়া বিবাহ-গড়ির বাহিরে তাহাদের প্রেম-তৃষ্ণা মিটাইয়াছে। ‘হুই বোন’-এ দেখা যায়—শশাঙ্কের স্ত্রী শমিলা ছিল স্বামীর প্রতি ভক্তিমতী, শান্তস্বভাবা, সর্বদা সেবাপরায়ণা,—সমবেদনাময়ী মায়েরি মতো স্বামীকে সর্বদা স্নেহের দ্বারা সুরক্ষিত করিয়া রাখিত সে। কিন্তু শশাঙ্ক এই স্ত্রীর মধ্যে জীবনচাঞ্চল্যদীপ্তা, আবেগময়ী, লীলাময়ী প্রিয়াকে পায় নাই। স্ত্রীর মধ্যে লাভ করে নাই সে পুরুষ-বাস্ত্বিত সার্থকতা—তাহার অন্তর ছিল অতৃপ্ত। সে তাহার মধ্যে স্বামিগতপ্রাণা সাধ্বী পত্নীকে পাইয়াছে, কিন্তু প্রণয়িনীকে পায় নাই। তাই পরিণতবয়স্ক শশাঙ্ক পতিগতপ্রাণা, রোগশয্যাশায়িতা স্ত্রীকে ফেলিয়া প্রেমে মাতিল তাহার স্ত্রীর ভগিনী উমিলার সঙ্গে প্রণয়তৃষ্ণা মিটাইবার জন্ত। ‘মালঞ্চ’-এর চিত্রটি আরো কঠিন—আরো নির্মম। বিবাহের দশ বৎসর পরে প্রৌঢ়বয়স্ক আদিত্য ঋগ্না, মৃত্যুশয্যাশায়িনী স্ত্রী নীরজাকে নির্মম তাচ্ছিল্যের দ্বারা ব্যথিত করিয়া বাগানের যত্নের অছিলায় বাল্য-বান্ধবী সরলার সঙ্গে প্রণয়-লীলা করিতে লাগিল।

‘শেষের কবিতা’ হইতে শুরু করিয়া নরনারীর প্রেম ও বিবাহ-সম্বন্ধে কবিচিন্তে যে-ভাবটির উদ্ভব হইয়াছিল, তাহা পাঁচ বছর ধরিয়া এই চারিখানি গ্রন্থে প্রকাশ পাইয়াছে—বিভিন্ন রূপে ও বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য লইয়া। রূপ ও বৈশিষ্ট্য বিভিন্ন হইলেও ইহাদের অন্তরালে একের একটি মূলসূত্রই কিন্তু বর্তমান।

পুরুষের চিন্তে একটা ভাবময়, আদর্শমূলক রোমান্টিক প্রেমের সহজাত কামনা রহিয়াছে। সেই কামনার ধনকে, ভাবলোক-বিহারিণী সেই মানসীকে সে সংসারের রক্তমাংসের নারীর মধ্যে মূর্তিমতী দেখিতে চায়। বিবাহের দ্বারা নারীর সহিত মিলিত হইলেও তাহাতে সে বেশিদিন তৃপ্ত থাকিতে পারে না। প্রত্যহের গ্লানি, দুর্বলতা ও ক্লান্তিতে তাহার আদর্শগত মোহ হয় দূর, ভাঙিয়া যায় তাহার ভাবময়ী মানসীর স্বপ্ন; বিবাহলব্ধ পত্নী আর তাহাকে তৃপ্তি দিতে পারে না। পুরুষ কবি, শিল্পী ও ভাবসাধক। সে সমগ্রতার আকাঙ্ক্ষী—পরিপূর্ণতার

পূজারী। খণ্ডের তুচ্ছতা ও ব্যক্তি-বিশেষের অপূর্ণতা পীড়া দেয় তাহাকে। আদর্শ বা ভাবরূপে ঘাটা তাহার হৃদয় ভরিতে পারে না, তাহাতে সে আনন্দ পায় না। নূতন নারীর মধ্যে তখন সে তাহার নিত্যকালের প্রণয়িনীকে দেখিবার আকাঙ্ক্ষা করে—আর ইহারই প্রতিক্রিয়ায় পারিবারিক ও সামাজিক জীবনে দেখা দেয় সময় সময় বিপ্লব।

আবার নারী একান্তভাবে বাস্তববাদী। ভাব লইয়া তাহার কোনো কারবার নাই। সে প্রেমসর্বস্ব—বাস্তব প্রেমই তাহার জীবনের দিগ্‌দর্শন-যন্ত্র। সে তাহার বাস্তব প্রণয়ীকেই পুরুষের মধ্যে লাভ করিতে চায়—এই প্রণয়ীকে লাভ করাই তাহার জীবনের সার্থকতা। যে পুরুষের প্রেম তাহার হৃদয় স্পর্শ করে, তাহার জন্ত সে সর্বস্বত্যাগ—জীবনত্যাগ পর্বস্ত করিতে পারে। পুরুষের নিকট হইতে সে একান্তভাবে কামনা করে প্রেম এবং তাহার নিকট হইতে সেই প্রেম লাভ করিয়া সে তৃপ্ত হইতে চায়—ধন্ত হইতে চায়। প্রেমহীন মিলন তাহার পক্ষে মৃত্যুতুল্য।

নরনারীর প্রেমের এই মনস্তত্ত্বটি রবীন্দ্রনাথের কাব্য, উপন্যাস প্রভৃতিতে বহু স্থানে লক্ষ্য করা যায়। সামান্য একটু অংশ উদ্ধৃত করা যাইতে পারে।—

“নারীর প্রেম যে-পুরুষকে চায় তাকে প্রত্যক্ষ চায়, তাকে নিরন্তর নানা আকারে বেটন করবার জন্তে সে ব্যাকুল। মাঝখানে ব্যবধানের শূন্যতাকে সে সহিতে পারে না। মেয়েরাই যথার্থ অভিসারিকা। যেমন করেই হোক, বিচ্ছেদ পার হবার জন্ত তাদের সমস্ত প্রাণ ছট্‌ফট্‌ করতে থাকে। এইজন্তেই সাধারণত পুরুষ মেয়ের এই নিবিড় সঙ্গবন্ধনের টান এড়িয়ে অতি নিরাপদ দূরত্বের মধ্যে পালাতে ইচ্ছে করে।

...আপন পূর্ণতার জন্তে প্রেম ব্যক্তিবিশেষকে চায়। এই ব্যক্তিবিশেষ জিনিসটি অত্যন্ত বাস্তব জিনিস। তাকে পেতে গেলে তার সমস্ত তুচ্ছ খুঁটিনাটির কোনটাকে বাদ দেওয়া চলে না, তার দোষ-ত্রুটিকেও মেনে নিতে হয়। ব্যক্তিরূপের উপর ভাবের আবরণ টেনে দিয়ে তাকে অপরূপ করে তোলা প্রেমের পক্ষে অনাবশ্যক। অভাবকে অসম্পূর্ণতাকে প্রেম কামনা করে, নহিলে তার সম্পূর্ণতা সফল হবে কিসে।...

মেয়েদের সৃষ্টির আলো যেমন এই প্রেম, তেমনি পুরুষের সৃষ্টির আলো কল্পনা-রুত্তি। পুরুষের চিত্ত আপন ধ্যানের দৃষ্টি দিয়ে দেখে, আপন ধ্যানের শক্তি দিয়ে গড়ে তোলে। We are the dreamers of dreams—এ-কথা পুরুষের কথা। পুরুষের ধ্যানই মানুষ্যের ইতিহাসে নানা কীর্তির মধ্যে নিরন্তর

রূপপরিগ্রহ করছে। এই ধ্যান সমগ্রকে দেখতে চায় বলেই বিশেষের অতি-বাহুল্যকে বর্জন করে; যে-সমস্ত বাজে খুঁটিনাটি নিয়ে বিশেষ, সেইগুলো সমগ্রতার পথে বাধার মতো জমে ওঠে। নারীর সৃষ্টি ঘরে, এইজন্তে সব-কিছুকেই সে যত্ন করে জমিয়ে রাখতে পারে; ... পুরুষের সৃষ্টি পথে পথে, এইজন্তে সব কিছুর ভার লাঘব করে দিয়ে সমগ্রকে সে পেতে চায় ও রাখতে চায়। এই সমগ্রের তৃষ্ণা, এই সমগ্রের দৃষ্টি, নির্মম পুরুষের কত শত কীর্তিকে বহু ব্যয়, বহু ত্যাগ, বহু পীড়নের উপর স্থাপিত করেছে। ... বাস্তবের মধ্যে যে-সব বিশেষের বাহুল্য আছে তাকে বাদ দিয়ে পুরুষ একের সম্পূর্ণতা খোজে। এইজন্তেই অধ্যাত্মরাজ্যে পুরুষেরই তপস্শা; এই জন্তে সন্ন্যাসের সাধনায় এত পুরুষের এত আগ্রহ; এবং এইজন্তেই ভাবরাজ্যে পুরুষের সৃষ্টি এত বেশি উৎকর্ষ এবং জ্ঞানরাজ্যে এত বেশি সম্পদ লাভ করেছে।

পুরুষের এই সমগ্রতার পিপাসা তার প্রেমেও প্রকাশ পায়। যে যখন কোনো মেয়েকে ভালোবাসে তখন তাকে একটি সম্পূর্ণ অখণ্ডতায় দেখতে চায় আপনার চিত্তের দৃষ্টি দিয়ে। পুরুষের কাজে বারবার তার পরিচয় পাওয়া যায়। শেলির এপিসিকীডিয়ন্ পড়ে দেখো। (পশ্চিমযাত্রীর ডায়ারি, যাত্রী, পৃ: ৫১-৫৪)

আলোচ্য কথখানি উপন্যাস ও 'বাঁশরী' নাটকের ভাবের মূলসূত্র এইটিই।

অমিত চায় তাহার মনের মানসীকে নব নব রূপে ও রসে। লাভণ্যকে তাহার মানস-প্রেমের বিগ্রহরূপিনী ভাবিয়া তাহার প্রতি আসক্ত হইয়াছিল সে। কিন্তু লাভণ্য পুরা বাস্তববাদী—পাকা রিয়ালিস্ট। অমিতকে ভালোরূপে চিনিয়াছিল সে—বুঝিয়াছিল যে, ভাবের রঙ চটিয়া গেলে সে লাভণ্যকে ছাড়িয়া আবার বাহির হইবে তাহার মানসীর সন্ধানে। তাই অমিতের প্রেমের স্থিতি তাহার চিরন্তন সম্পদ মনে করিয়াও তাহাকে বিবাহ করিতে রাজী হয় নাই। অমিত কেতকীকে বিবাহ করিল প্রাত্যহিক সংসারযাত্রা-নির্বাহের জন্ত, আর লাভণ্য হইয়া রহিল তাহার লীলাময়ী মানস-প্রিয়া।

অবাঙালী সোমশঙ্কর বাঁশরীকে ভালোবাসিয়াছিল, সর্ববিষয়ে তাহার নিকট আত্মসমর্পণ করিয়া তাহার মধ্যেই তাহার আদর্শ-প্রণয়িনীকে পাইয়াছিল, কিন্তু ব্রতপালনের জন্ত সন্ন্যাসী পুরন্দরের আদেশে বাধ্য হইয়া বিবাহ করিল প্রায়-অপরিচিতা স্ত্রীমাকে। ব্রতপালনের জন্ত সংসারযাত্রার জন্ত স্ত্রীমাকে হইল তাহার পত্নী—গৃহিণী; আর হৃদয়ের প্রেমক্ষুধা মিটাইল তাহার মানসী বাঁশরী। সোম-শঙ্করের বিদায়কালীন কথা—‘তোমার কাছ থেকে যা পেয়েছি আর আমি যা

দিয়েছি তোমাকে, এ-বিবাহে তাকে স্পর্শ করতে পারবে না।' বাঁশরী একান্ত প্রেমসর্বস্বা ও রিয়ালিস্ট। সে সোমশঙ্করকে ভালোবাসিয়াছিল, তাহাকেই পাইতে চায় একান্তভাবে। সে পুরুষের আদর্শকে ব্যঙ্গ করে, অর্থহীন ব্রতপালনে কোনো আস্থা নাই তাহার; প্রেমহীন মিলনের কোনো অর্থই বোঝে না সে। সন্ন্যাসী যখন তাহার সোমশঙ্করকে নিষ্ঠুরভাবে কাড়িয়া লইল, তখনই আরম্ভ হইল তাহার 'উন্মাদিনী কালবৈশাখীর নৃত্য'। সে-নৃত্য তখনই শাস্ত হইল, যখন সোমশঙ্করের স্বীকৃতিতে সে বুঝিল যে, সোমশঙ্কর তাহাকে জীবনে ভুলিবে না,— প্রত্যক্ষভাবে সোমশঙ্করের নিকটে সে না থাকিলেও পরোক্ষভাবে তাহার স্মৃতিতে বাস করিবে এবং তাহার প্রেম অনাদৃত হয় নাই। সেই প্রেমই রহিল তাহার চিরন্তন সম্পদ হইয়া।

শশাঙ্ক অমন ভক্তিমতী সাধ্বী স্ত্রীকে পাইয়াও তৃপ্ত হইল না,—তাহার মানস-বিহারিণীকে পাইল উর্মির মধ্যে। ভুলিল সে বিবাহ-বন্ধন, ভুলিল স্বামীর কর্তব্য, গ্রাহ্য করিল না সামাজিক বক্তৃতা দৃষ্টি। রুগ্মা শমিলার কিন্তু পতিভক্তি তাহাতে কমিল না, সে রিয়ালিস্ট-এর দৃষ্টিতে সমস্ত ব্যাপারটা দেখিয়া স্বামীকে কিরাইবার কোনো সম্ভাবনা না দেখিয়া তাহাকে ক্ষমা করিয়াছে।

বয়স্ক পুরুষ আদিত্য মরণোন্মুখী পত্নীকে নিষ্ঠুরভাবে ত্যাগ করিয়া অল্প নারীর মধ্যে তাহার আকাজক্ষার তৃপ্তি খুঁজিল। স্বামীর এই নির্মম ব্যবহার নীরজা চেষ্টা করিয়াও ক্ষমা করিতে পারিল না; তাহার হৃদয়ের তীব্র জ্বালা অগ্ন্যুৎপাতের মতো অভিসম্পাতরূপে বর্ষিত হইল সরলার মাথায় তাহার মরণ-ক্ষীণ কণ্ঠ হইতে।

এখন দেখা যাক 'বাঁশরী' নাটকের মধ্যে মূলদ্বন্দ্বটি কি। একদিকে পুরুষের এই ভাবলোক-বিহারিণী মানস-প্রিয়ার রোমাটিক আদর্শ এবং নিজাম বিবাহ-ব্রত পালনের আদর্শ, অতীতের নারীর স্বাভাবিক বাস্তব প্রেমের আদর্শ—এই আইডিয়াল ও রিয়ালের দ্বন্দ্বই 'বাঁশরী'র মূলদ্বন্দ্ব। এই দ্বন্দ্বের প্রকাশ হইয়াছে বাঁশরীর চিত্রে ও কর্মে। পূর্বে বলা হইয়াছে, বাঁশরী সরকারই 'বাঁশরী' নাটক। বাঁশরীর চরিত্র বিশ্লেষণ করিলেই এই দ্বন্দ্বের স্বরূপ বুঝা যাইবে।

বাঁশরী রবীন্দ্রনাথের এক অপকল্প সৃষ্টি। সমগ্র বাংলা-সাহিত্যে ইহার সমকক্ষ নারী-চরিত্র আর নাই,—বাঁশরী অদ্বিতীয়, অল্পমম। বাংলা-সাহিত্যের চিত্র-শালায় বাঁশরী তাহার স্বকীয় বৈশিষ্ট্য লইয়া উজ্জল দীপ্তিতে শোভা পাইতেছে। রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্ট নারী-চরিত্র ব্যক্তিত্ব-গর্বিতা চিত্রাঙ্গদাকে আমরা দেখিয়াছি, দেখিয়াছি প্রেম-সর্বস্বা দেববানীকে, প্রতিদানহীন ব্যর্থ প্রেমের বেদনায় ক্ষিপ্ত শরৎচন্দ্রের কিরণময়ীকেও দেখিয়াছি, আরো এই শ্রেণীর এক-আধটি চরিত্র

দেখিয়াছি,—কিন্তু বুদ্ধিও হৃদয়ের আত্মপ্রতিষ্ঠা দীপ্তিতে—বজ্র ও মেঘের অপূর্ব সম্মেলন-নৌন্দর্বে বাঁশরীর নিকটে তাহারা ম্লান হইয়া গিয়াছে। এ-ওজ্জ্বল্য কেবল আধুনিকতার ওজ্জ্বল্য নয় ;—বাঁশরী নূতনও নয়, পুরাতনও নয়, সে চিরন্তনী নারী।

বাঁশরী প্রথরবুদ্ধিশালিনী, অসাধারণ-ব্যক্তিত্বসম্পন্ন, ‘ব্যঙ্গ-স্বনিপুণা, শ্লেষবাণ-সন্ধান-দারুণা’, বাস্তবজীবনের সত্যদর্শিনী, নরনারীর প্রেম-মনস্তত্ত্বের সূক্ষ্মদর্শী দার্শনিক ও ভাষ্যকার এবং অচল আত্মপ্রতিষ্ঠা ; তাহার বুদ্ধি ও ইচ্ছাশক্তির এই ইম্পাতের মতো কঠিন দীপ্তির তলদেশে প্রেমের দুর্দমনীর আবেগ-তরঙ্গায়িত একটা হৃদয়-ধারা প্রবাহিত। প্রেমই বাঁশরীর জীবনের ধ্রুবতারা—তাহার নির্দেশে তাহার জীবন-তরী চালিত হইয়াছে। প্রেমের জন্ত সর্বস্বত্যাগ করিতে সে প্রস্তুত। বাঁশরী প্রেমের শিল্পী, রূপকার,—প্রেম তাহার কাছে একটা নিষ্ক্রিয় অল্পভূতিমাত্র নয়, কল্পনা ও আবেগ দিয়া সে সোমশঙ্করকে তাহার মনোমত করিয়া গড়িয়াছিল,—সোমশঙ্কর তাহারি সৃষ্টি। সে জীবন-রসিক—জীবন-তত্ত্বজ্ঞ, মর্মজ্ঞ।

বাঁশরী সত্যনিষ্ঠ জীবন-দর্শনের অনুরাগিণী। পুরুষ একটা জীবন-সত্যহীন ফাঁকা আদর্শের পিছনে ছোটে, সেই আদর্শের রঙীন চশমায় সে দেখে নারীকে ; তাই নারীর স্বরূপ তাহার কাছে ব্যক্ত হয় না। মেয়েরাও আত্মগোপন করিয়া, বাস্তব প্রেমই যে তাহাদের সমগ্র সত্তা, এই মূলসত্যটি লুকাইয়া, সেই আদর্শেরই রঙ মাখিয়া পুরুষদের ভুলাইতে চেষ্টা করে,—অভিসারিকার বেশে এই আদর্শ-ধ্যানী পুরুষের মন কাড়িতে প্রয়াস পায়। উভয়েই উভয়ের সত্য গোপন করে, তাই সত্যের সংঘাতে উভয়েরই স্বপ্ন যায় ভাঙিয়া রুঢ়ভাবে। বাঁশরী এই জীবন-সত্যকে প্রকাশ করিয়াছে ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের মধ্য দিয়া তীব্রভাবে।

এই প্রকাশে বাস্তববাদী কথা-সাহিত্যিক ক্ষিতীশ ভৌমিক তাহার সহায়। তাহার সঙ্গে আলাপ-আলোচনাতেই সুস্পষ্ট রূপ লইয়াছে বাঁশরীর এই সত্য-দর্শন। সে বাঁশরীর মনের দোমর—তাহার কাছেই প্রকাশ পাইয়াছে বাঁশরীর মনের কথা,—তাহার অভিজ্ঞতা, জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে তাহার ধারণা। বাঁশরীর চরিত্র-রূপায়ণে তাই ক্ষিতীশের অনিবার্য প্রয়োজনীয়তা। এ-প্রয়োজন প্রধানত কবির শিল্পানুগত প্রয়োজন।

আপাতদৃষ্টিতে ক্ষিতীশ-চরিত্রের সৃষ্টি করিয়া কবি তথাকথিত বাস্তববাদী সাহিত্যিকদের ব্যঙ্গ করিয়াছেন বলিয়া মনে হয়। অবশ্য এ-বিষয়ে কবির মনে একটি ভাব-গ্রন্থি ছিল ; বাঁশরীর ব্যঙ্গের মাধ্যমে কবি যে তরুণ সাহিত্যিক ও তাহাদের সাহিত্যসৃষ্টির সম্বন্ধে নিজের মনোভাব ব্যক্ত করেন নাই, একথা বলা যায় না।

কিছুদিন পূর্ব হইতে একটা কথা উঠিয়াছিল যে, রবীন্দ্রনাথের সাহিত্য একান্ত

ভাববাদী ও বাস্তবজীবনের চেতনাহীন এবং উহা উচ্চশিক্ষিত, অভিজাত শ্রেণীর সাহিত্য। একদল নূতন সাহিত্যিক সমাজের অতি নিম্নস্তরের জীবন লইয়া গল্প, উপন্যাস প্রভৃতি লিখিতেছিল। ঐ-সব রচনায় অধঃপতিত জীবনের জঘন্য লালসার চিত্র অঙ্কিত হইত এবং ভাষাকে যতদূর সম্ভব মোচড়াইয়া স্বাভাবিক গাঁথুনিটাকে 'ওলট-পালট' করিয়া একটা নূতন স্টাইলের রূপ দেখাইবার চেষ্টা ছিল। উচু-গলায় তাহারা এই-সব রচনাকে বাস্তবসাহিত্য বলিয়া প্রচার করিত। রবীন্দ্রনাথের মতে এই-সব নূতন সাহিত্যিকের নিম্নস্তরের জীবনের কোনো অভিজ্ঞতা নাই,— তাহাদের আক্রমণের বিষয় উচ্চ মধ্যবিত্তদের জীবনেরও কোনো জ্ঞান নাই তাহাদের; মন-গড়া একটা ভূয়া বাস্তবের বাঁধাবুলি নূতন ভঙ্গিতে প্রকাশ করিয়া তাহারা আধুনিক বাস্তববাদী সাহিত্যিক বলিয়া গর্ব করে। অনেক প্রবন্ধে কবি সাহিত্যের এই বাস্তববাদ ও আধুনিকত্ব-সম্বন্ধে তাঁহার মত প্রকাশ করিয়াছেন ('সাহিত্যের পথে' ও 'সাহিত্যের স্বরূপ' গ্রন্থের প্রবন্ধগুলি দ্রষ্টব্য)। ঐ-সব রচনা সম্বন্ধে কবির মত একটু উদ্ধত করা এখানে প্রাসঙ্গিক হইবে,—

“আধুনিক সাহিত্যে শিশিতে সাজানো বাঁধাবুলি আছে—অপটু লেখকদের পাঠশালায় সেগুলি হচ্ছে “রিয়ালিটির কারি-পাউডার।” ওর মধ্যে একটা হচ্ছে দারিদ্র্যের আফালন, আর একটা লালসার অসংযম।

অগ্রাণু সকল বেদনার মতোই সাহিত্যে দারিদ্র্যবেদনারও যথেষ্ট স্থান আছে। কিন্তু ওটার ব্যবহার একটা ভঙ্গিমার অঙ্গ হয়ে উঠেছে—যখন তখন সেই প্রয়ানের মধ্যে লেখকেরই শক্তির দারিদ্র্য প্রকাশ পায়। ‘আমরাই রিয়ালিটির সঙ্গে কারবার করে থাকি, আমরাই জানি কাকে বলে লাইফ’, এই আফালন করবার ওটা একটা সহজ এবং চলতি প্রেসক্রিপশনের মতো হয়ে উঠেছে। অথচ এঁদের মধ্যে অনেকেই, দেখা যায়, নিজেদের জীবনযাত্রায় ‘দরিদ্রনারায়ণ’-এর ভোগের ব্যবস্থা বিশেষ কিছুই রাখেন নি; ভালোরকম উপার্জনও করেন, স্বখে-স্বচ্ছন্দেও থাকেন; দেশের দারিদ্র্যকে এঁরা কেবল নব্যসাহিত্যের নূতনত্বের ঝাঁজ বাড়ানোর জন্তে সর্বদাই ঝাল-মসলার মতো ব্যবহার করেন। এই ভাবুকতার কারি-পাউডার যোগে একটা কৃত্রিম শস্তা সাহিত্যের সৃষ্টি হয়ে উঠেছে। এই উপায়ে বিনা প্রতিভায় এবং অল্প শক্তিতেই বাহবা পাওয়া যায়, এইজন্তেই অপটু লেখকের পক্ষে এ একটা মস্ত প্রলোভন এবং অবিচারক পাঠকের পক্ষে একটা সাহিত্যিক কুপথ্য। (সাহিত্যে নবত্ব, সাহিত্যের পথে, পৃঃ ২০—২১)

দারিদ্র্যকে সাহিত্যের বিষয়ীভূত করিতে হইলে সাহিত্য-স্রষ্টার পক্ষে দরিদ্রের জীবনের সত্য-পরিচয় প্রয়োজন; অসত্য ও কৃত্রিমতার দ্বারা কখনই সত্যকার সাহিত্য রচিত হইতে পারে না। ইহাদিগকে লক্ষ্য করিয়াই কবি শেষ জীবনে বলিয়াছিলেন ‘জীবনে জীবন যোগ’ করিতে।

নাহলে কৃত্রিম পণ্যে ব্যর্থ হবে গানের পসরা।

...

...

...

সত্য মূল্য না দিয়েই সাহিত্যের খ্যাতি করা চুরি

ভালো নয়, ভালো নয়, নকল সে শৌখিন মজছুরি।

(একতান, জন্মদিন)

তবে মূলত ক্ষিতীশ-চরিত্রের অবতারণা বাঁশরী-চরিত্রকে ভালো করিয়া ফুটাইবার জন্তই। বাঁশরী নরনারীর যে-সত্যদৃষ্টিহীনতা ও দুর্বলতার দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করিতেছে, তাহার অনেকাংশই তরুণ সাহিত্যিকদের রচনার মধ্যে বর্তমান। নরনারী তাহাদের হৃদয়-সত্যকে গোপন করায় বাঁশরীর জীবনে যে-শোচনীয় ট্রাজেডির সৃষ্টি হইয়াছে, সেই ট্রাজেডির একটা অবিস্মরণীয় শিল্পরূপ দেওয়া তাহার কামনা। তাহার শিল্পদৃষ্টি আছে, কিন্তু নির্মাণ-পটুতা নাই,—বুঝিবার ক্ষমতা আছে, কিন্তু বাণীরূপ-দানের শক্তি নাই, শিল্পীর মন আছে, কিন্তু শিল্পি-জনোচিত নৈর্ব্যক্তিক অল্পভূতি নাই।—

নিজে লিখতে পারিনে যে ক্ষিতীশ। চোখে দেখি, মনে বুঝি, স্বর বন্ধ, ব্যর্থ হয় যে সব। ইতিহাসে বলে একদিন বাঙালি কারিগরদের বুড়ো আঙ্গুল দিয়েছিল কেটে। আমিও কারিগর, বিধাতা বুড়ো আঙ্গুল কেটে দিয়েছেন। তোমরা লেখক, আমাদের মত কলম-হারাদের জন্তেই কলমের কাজ তোমাদের।

বাঁশরীর মর্যাস্তিক অবস্থাটি ক্ষিতীশের রচনা-কুশলতার মধ্য দিয়া সে অপূর্ণ-শিল্পরূপে সকলের দৃষ্টিগোচর করিতে চায়। কিন্তু তাহাতে বাধা হইল জীবন-সম্বন্ধে ক্ষিতীশের অগভীর জ্ঞান ও একচক্ষু দৃষ্টি। সেইজন্য ক্ষিতীশকে সে অপূর্ণ দৃষ্টি ত্যাগ করিয়া পরিপূর্ণ সত্যদৃষ্টি লাভ করিতে বলে,—ইঙ্গ-বঙ্গ সমাজের স্বরূপ ও বাঁশরীর নিদারুণ অবস্থা জানিবার জন্ত আংটি-বদলের সভায় ডাকিয়া আনে, ব্যঙ্গ-বিঙ্গ, উৎসাহ, ধিক্কার, প্রশ্রয় প্রভৃতি নানাভাবে তাহাকে জীবন-সত্যে জাগ্রত করিতে চেষ্টা করে।

বাঁশরী

সাহিত্যিক, হতাশ হরে পড়েছি তোমার অসাড়তা দেখে। নিজের চক্ষে দেখলে একটা আসন্ন ট্র্যাজেডির সংকেত—আগুনের সাপ ফণা ধরেছে, এখনো চেতিয়ে উঠল না তোমার কলম, আমার তো কাল সারারাত্রি ঘুম হোলো না। এমন লেখা লেখবার শক্তি কেন আমাকে দিলেন না বিধাতা যার অক্ষরে অক্ষরে ফেটে পড়ত রক্তবর্ণ আগুনের ফোয়ারা। দেখতে পাচ্ছি আর্টিস্টের চোখে, বলতে পারছি নে আর্টিস্টের কণ্ঠে। ব্রহ্মা যদি বোবা হতেন তাহলে অশ্রু বিধের ব্যথায় মহাকাশের বুক যেত ফেটে।

ক্ষিতীশ

কে বলে তুমি প্রকাশ করতে পার না বাঁশি, তুমি নও আর্টিস্ট! তুমি যেন হীরে-মুক্তোর হরির লুট দিচ্ছ। কথায় কথায় তোমার শক্তির প্রমাণ ছড়াছড়ি যায় দেখে ঈর্ষা হয় মনে।

বাঁশরী

আমি যে মেয়ে, আমার প্রকাশ ব্যক্তিগত। বলবার লোককে প্রত্যক্ষ পেলে তবেই বলতে পারি। কেউ নেই তবু বলা—সেই বলা তো চিরকালের। আমাদের বলা নগদ বিদায় হাতে হাতে দিনে দিনে; ঘরে ঘরে মূহুর্তে মূহুর্তে সেগুলো ওঠে আর মেলায়।...

...লেখো লেখো, দেরি করো না, লেখো এমন ভাষায় যা হৃৎপিণ্ডের শিরা-ছেঁড়া ভাষা। পাঠকেরা চমকে উঠে দেখুক এতদিন পরে বাংলার দুর্বল সাহিত্যে এমন একটা লেখা ফুটে বেরোল যা বোড়ো মেঘের বুকভাঙা সূর্যাস্তের রাগী আলোর মতো।

বাঁশরীর নারীস্বভাবই তাহার সার্থক সাহিত্য-রচনার বাধা। তাহার ভাব-চিন্তা ও অনুভূতিকে সে ব্যক্তি-কেন্দ্রের উর্ধ্বে উঠাইয়া একটা নৈর্ব্যক্তিক রসচেতনায় পরিণত করিতে পারে না, বিশেষ বা অংশকে অতিক্রম করিয়া নির্বিশেষ বা সামগ্রিক রূপ দিতে পারে না। ক্ষিতীশের শক্তিকে সে স্বীকার করে বলিয়াই কেবল তাহার বিপথগামী শক্তিকে প্রকৃত পথে চালিত করিতে চায়।

পুরুষের আদর্শ ও নারীর মনোবৃত্তির অসামঞ্জস্য বাঁশরীর অন্তর্দৃষ্টির কাছে ধরা পড়িয়াছে,—

বাঁশরী

তবে কেন এমন মেয়ের ভার দিচ্ছেন সোমশঙ্করের হাতে যে ওকে ভালো-বাসে না ?

পুরন্দর

জান না এ অতি মহৎ ভার, একই কালে ক্ষত্রিয়ের পুরস্কার এবং পরীক্ষা। সোমশঙ্করই এই ভার গ্রহণ করবার যোগ্য।

বাঁশরী

যোগ্য বলেই ওর চিরজীবনের স্থখ নষ্ট করতে চান আপনি ?

পুরন্দর

স্থখকে উপেক্ষা করতে পারে ঐ বীর মনের আনন্দে।

বাঁশরী

আপনি মানব-প্রকৃতি মানেন না ?

পুরন্দর

মানব-প্রকৃতিকেই মানি, তার চেয়ে নীচের প্রকৃতিকে নয়।

বাঁশরী

এতই যদি হলো, ওরা বিয়ে নাই করত ?

পুরন্দর

ব্রতকে নিকামভাবে পোষণ করবে মেয়ে, ব্রতকে নিকামভাবে প্রয়োগ করবে পুরুষ, এই কথা মনে করে ছুটি মেয়ে পুরুষ অনেকদিন খুঁজছি। দৈবাৎ পেয়েছি।

বাঁশরী

পুরুষ বলেই বুঝতে পারছ না যে, ভালোবাসা নইলে দুজন মানুষকে মেলানো যায় না।

পুরন্দর

মেয়ে বলেই বুঝতে ইচ্ছা করছ না, ভালোবাসার মিলনে মোহ আছে,— প্রেমের মিলনে মোহ নাই।

বাঁশরী

মোহ চাই, সন্ন্যাসী, নইলে সৃষ্টি কিসের ! তোমার মোহ তোমার ব্রত নিয়ে— সেই ব্রতের টানে তুমি মানুষের মনগুলো নিয়ে কেটে ছিঁড়ে জোড়া-তাড়া দিতে বসেছ— বুঝতেই পারছ না তারা সজীব পদার্থ, তোমার ধ্যানের মধ্যে স্থাপ ঝাওয়ার জগৎ তৈরি হয়নি। আমাদের মোহ সুন্দর, আর ভয়ংকর তোমাদের মোহ।

পূরন্দর

মোহ নইলে সৃষ্টি হয় না, মোহ ভাঙলে প্রলয় একথা মানতে রাজী আছি। কিন্তু তুমিও একথা মনে রেখো, আমার সৃষ্টি তোমার সৃষ্টির চেয়ে অনেক উপরে।... আমার ব্রতই আমার সৃষ্টি... ব্রতই কঠিন হোক।

বাশরী

সেইজগ্গেই সজীব নয় তোমার আইডিয়া সন্ন্যাসী। তুমি জান মন্ত্র, জান না মানুষকে। মানুষের মর্মগ্রন্থি টেনে ছিঁড়ে সেইখানে তোমার কেঠো আইডিয়ার ব্যাণ্ডেজ্ বেঁধে অসহ্য ব্যথার 'পরে মস্ত বিশেষণ চাপা দিতে চাও। তাকে বল শান্তি? টিকবে না ব্যাণ্ডেজ্, ব্যথা যাবে থেকে।...

(স্বমার প্রবেশ)

এই যে স্বমা, শোন, বলি। মরীয়া হয়ে মেয়েরা চিতার আগুনে মরেছে অনেক, ভেবেছে তাতেই পরমার্থ। তেমনি করেই নিজের হাতে নিজের ভাগ্যে আগুন লাগিয়ে দিয়ে দিনে দিনে মরতে চাস্, জ্বলে জ্বলে।... এই আমি আজ বলে দিলুম তোকে, ঘোড়ায় চড়িস, শিকার করিস, মন্ত্র নিস তবু তুই পুরুষ নোস—আইডিয়ার সঙ্গে গাঁটছড়া বেঁধে তোর দিন কাটবে না গো, তোর রাত বিছিরে দেবে কাঁটার শয়ন।

পুরুষ মেয়েদের দেখে রঙীন চোখে, তাই তাহার স্বরূপটি ধরিতে পারে না; মেয়েরাও তাহাদের স্বরূপটি করে গোপন, ভূলাতে চেষ্টা করে পুরুষকে আর নিজেদের। পানওয়ালী হইতে উচ্চ শ্রেণীর মেয়েদের মনের ইহাই একমাত্র সত্যকার ইতিহাস। নরনারীর সত্যগোপনের এই রহস্যটি কোনো বাস্তববাদী সাহিত্যিক উদ্ঘাটিত করে না, অথচ ইহারাই গর্ব করে রিয়ালিজমের। বাশরী ক্ষিতীশকে নরনারীর এই সত্য-স্বরূপকে সাহিত্যে প্রকাশ করিতে বলে,—

ক্ষিতীশ

কী আশ্চর্য ঁকে দেখতে! বাঙালি ঘরের মেয়ে বলে মনেই হয় না। যেন এথীনা, যেন মিনর্তা, যেন ক্রনহিল্ড্।

বাশরী

(তীব্রহাস্তে) হায়রে হায় যত বড়ো দিগ্গজ পুরুষই হোক না কেন সবার মধ্যেই আছে আদিম যুগের বর্বর। হাড়-পাকা রিয়ালিস্ট বলে দেমাক কর, ভান কর, মস্তুর মান না। লাগল মস্তুর চোখের কটাক্ষে, একদম উড়িয়ে নিয়ে গেল মাইথলজির যুগে।...

ক্ষিতীশ

সেকথা মাথা হেঁট করেই মানব। পুরুষ জাত দুর্বল জাত।

বাশরী

তোমরা আবার রিয়লিস্ট! রিয়লিস্ট মেয়েরা। যতো বড়ো স্থূল পদার্থ হও না, যা তোমরা তাই বলেই জানি তোমাদের। পাক-ডোবা জনহস্তীকে নিয়ে ঘর যদি করতেই হয় তাকে ঐরাবত বলে রোমান্স বানাইনে। রঙ মাথাইনে তোমাদের মুখে। মাখি নিজে। রূপকথার থোকা সব। ভালো কাজ হয়েছে মেয়েদের! তোমাদের ভোলানো! পোড়া কপাল আমাদের! এখীনা! মিন্‌ভা! মরে যাই! ওগো রিয়লিস্ট, রাস্তায় চলতে যাদের দেখেছ পানওয়ালীর দোকানে, গড়েছ কালো মাটির তাল দিয়ে যাদের মূর্তি, তারাই সেজে বেড়াচ্ছে এখীনা, মিন্‌ভা।

ক্ষিতীশ

বাঁশি, বৈদিক কালে ঋষিদের কাজ ছিল মন্তর পড়ে দেবতা ভোলানো—যাদের ভোলাতেন তাঁদের ভক্তিও করতেন। তোমাদের যে সেই দশা। বোকা পুরুষদের ভোলাও তোমরা আবার পাদোদক নিতেও ছাড় না। এমন করেই মাটি করলে এই জাতটাকে।

বাশরী

সত্যি, সত্যি, খুব সত্যি। ঐ বোকাদের আমরাই বসাই টঙের উপরে, চোখের জলে কাদামাথা পা ধুইয়ে দিই, নিজেদের অপমানের শেষ করি, যতো ভুলাই তার চেয়ে ভুলি হাজার গুণে।

ক্ষিতীশ

এর উপায়?

বাশরী

লেখো, লেখো সত্যি করে, লেখো শক্ত করে। মন্তর নয়, মাইখলজি নয়, মিন্‌ভার মুখোশটা ফেলে দাও টান মেরে। ঠোট লাল করে তোমাদের পানওয়ালী যে-মন্তর ছড়ায় ঐ আশ্চর্য মেয়েও ভাষা বদলিয়ে সেই মন্তরই ছড়াচ্ছে।.....পাঠিকারা ঘোর আপত্তি করবে, মেয়েদের খেলো করা হলো, অর্থাৎ তাদের মস্ত-শক্তিতে বোকাদের মনে খটকা লাগানো হচ্ছে। উচু দরের

পুরুষ পাঠকও গাল পাড়বে। বল কী, তাদের মাইথলজির রঙ চটিয়ে দেওয়া !
সর্বনাশ ! কিন্তু ভয় করো না ক্ষিতীশ, রং যখন যাবে জলে, মন্ত্র পড়বে চাপা,
তখনো সত্য থাকবে টিকে, শেলের মতো, শূলের মতো।

ক্ষিতীশের চরিত্র কবি এতোই মেরুদণ্ডহীন করিয়া আঁকিয়াছেন যে, উহাকে
ব্যঙ্গ-চরিত্র বলিয়া মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়। মনে হয়, সে কেবল বাঁশরীর
তুবড়ি-ছোড়ায় দেশালাই-কাঠির ভূমিকা অভিনয় করিয়াছে; বাঁশরীর দৃষ্টি ও
বুদ্ধিতেই সে সব দেখিয়াছে ও বুঝিয়াছে এবং শেষ পর্যন্ত নিতান্ত নির্বোধের মতো
বাঁশরীকে প্রেম-নিবেদন করিয়াছে। কিন্তু কবি মাঝে মাঝে তাহার মুখে যে-ভাষণ
অর্পণ করিয়াছেন, তাহাতে তাহাকে নির্বোধ বা মানবচরিত্রজ্ঞানহীন বলিয়া মনে
হয় না। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের নাটকের প্রায় সমস্ত চরিত্রই রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব ভাষা
ও ভঙ্গীতে কথা বলে, ইহা তাঁহার নাটকের একটি দোষ; কিন্তু এখানে ক্ষিতীশের
এমন দুর্বল ও নামজ্ঞানহীন চরিত্র-সৃষ্টির মূলে কবির একটি উদ্দেশ্য আছে। বাঁশরী-
চরিত্রের পূর্ণ বিকাশের জন্যই কবি এইরূপ চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন। যদি ক্ষিতীশকে
একেবারে নির্বোধ করিতেন, তবে বাঁশরীর উচ্চ মনন-স্তরের সে নাগাল পাইত
না; স্মৃতির পূর্ণতা ভাব-বিনিময়ের অগ্রবিধা হওয়ায় বাঁশরী-চরিত্রের অভ্যন্তর-
ভাগ সম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত হইত না—নাটক অচল হইত। আর যদি ক্ষিতীশ
বাঁশরীর সমস্তের বুদ্ধিমান হইত, তবে প্রথম হইতেই তর্ক ও কথার মারপ্যাচের
ঝড়ে নাটকের বিষয়বস্তুটি উড়িয়া পড়িত কোন্ খানায়। তাই কবি প্রয়োজন-
মতো ক্ষিতীশকে কখনো বুদ্ধিমান কখনো নির্বোধ করিয়াছেন। বাঁশরীর মনের যে-
ভাবটুকু যেখানে প্রকাশ দরকার, ক্ষিতীশকে দিয়া কবি তাহারি ভূমিকা করিয়া-
ছেন। প্রেম প্রত্যাখ্যাত হইলে প্রতিশোধের রূপ ধারণ করে, তাই বাঁশরী মনে
মনে স্থির করিল, সোমশঙ্করের তাজিল্য ও প্রত্যাখ্যানের যোগ্য প্রত্যুত্তর হইতেছে
অবিলম্বে অতাকে বিবাহ করা। অমনি ক্ষিতীশ বিবাহের প্রস্তাব লইয়া উপস্থিত।
বাঁশরীও তৎক্ষণাৎ রাজী। অবশ্য বাঁশরীর সম্মতিতে নিঃসন্দেহ হওয়া ক্ষিতীশের
পক্ষে চরম নিবুদ্ধিতার পরিচয়। নারীচরিত্রজ্ঞানের যে-সব উক্তি পূর্বে তাহার
মুখে শোনা গিয়াছে, তাহাতে বাঁশরীর প্রস্তাবের হেতু ও মূল্য তাহার বুঝা
উচিত ছিল। তাহার চরিত্রের অসঙ্গতিটি এখানটায়ই বিশেষভাবে চোখে পড়ে।
কিন্তু সেদিকে কবির দৃষ্টি নাই; যখনি আবার প্রয়োজন হইল, তখনি বাঁশরীকে
দিয়া সে প্রস্তাব প্রত্যাখ্যান করাইলেন। বাঁশরীকেই কবি ফুটাইতে চাহিয়াছেন—
ক্ষিতীশ তাহার পক্ষে একটা সহায়মাত্র।

মুক্তির উপায়

(১৩৪৫)

ইহা রবীন্দ্রনাথের ঐ নামের একটি গল্পের নাট্যরূপ। ১৩৪৫ সালের আশ্বিন-সংখ্যা ‘অলকা’ পত্রে ইহা প্রকাশিত হয়। কেবল পুষ্পমালা নাম একটি মেয়েকে সকল ঘটনার কেন্দ্রীয় স্বরূপে এই নাটকের মধ্যে ঢুকানো হইয়াছে। গুরুদেব অপ্রত্যক্ষ হইতে প্রত্যক্ষ ভাবে নাটকের মধ্যে প্রবেশ করিয়াছেন এবং নূতন চেলচামুণ্ডারও নাটকে প্রবেশ ঘটয়াছে। এখানে-ওখানে একটু-আধটু নামান্তর পরিবর্তন আছে। নাট্য-ঘটনাটি রবীন্দ্রনাথের নিজের ভাষাতেই দেওয়া বাইতে পারে :—

“ফকির, স্বামী অচ্যুতানন্দের চেলা। গৌকর্দাড়িতে মুখের বারো আনা অনাবিদ্ধত। ফকিরের স্ত্রী হৈমবতী বাপের আদরের মেয়ে। তিনি টাকা রেখে গেছেন ওর জন্তে। ফকিরের বাপ বিশেষর পুত্রবধূকে স্নেহ করেন, পুত্রের অপরিমিত গুরুভক্তিতে তিনি উৎকণ্ঠিত।

পুষ্পমালা এম. এ. পরীক্ষায় সংস্কৃতে প্রথম শ্রেণীতে প্রথম হওয়া মেয়ে। দূর-সম্পর্কে হৈমর দিদি। কলেজি খাঁচা থেকে ছাড়া পেবে পাড়াগাঁয়ে বোনের বাড়িতে সংসারটাকে প্রত্যক্ষ দেখতে এসেছে। কৌতুহলের সীমা নেই। কৌতুকের জিনিসকে নানা রকমে পরখ করে দেখছে কখনো নেপথ্যে, কখনো রঙ্গভূমিতে। ভারি মজা লাগছে। সকল পাড়ায় তার গতিাবধি, সকলেই তাকে ভালোবাসে।

পুষ্পমালার একজন গুরু আছেন, তিনি খাঁচা বনস্পতি জাতের। অগুরু-জঙ্গলে দেশ গেছে ছেয়ে। পুষ্পর ইচ্ছে সেইগুলোতে হাসিয়ে আগুন লাগিয়ে খাণ্ডব-দাহন করে। কাজ শুরু করেছিল এই নবগ্রামে। শুনেছি, বিয়ে হয়ে যাওয়ার পর পুণ্যকর্মে ব্যাঘাত ঘটেছে। তারপর থেকে পঞ্চশরের সঙ্গে হাসির শর যোগ করে ঘরের মধ্যেই স্তম্ভুর অশান্তি আলোড়িত করেছে। সেই গ্রহসনটা এই গ্রহসনের বাইরে।

পাশের পাড়ার মোড়ল ষষ্ঠীচরণ। তার নাতি মাখন দুই জীর তাড়ায় সাত বছর দেশছাড়া। ষষ্ঠীচরণের বাস্বাস পুষ্পর অসামান্য বশীকরণ-শক্তি। সেই পারবে মাখনকে ফিরিয়ে আনতে। পুষ্প শুনে হাসে আর ভাবে, যদি সম্ভব হয় তবে গ্রহসনটাকে সে সম্পূর্ণ করে দেবে। এই নিয়ে রবিঠাকুর নামে একজন গ্রন্থকারের সঙ্গে মাঝে মাঝে সে পত্রব্যবহার করেছে।”

(কবি-লিখিত ভূমিকা)

ছোট গল্পের মধ্যে সহজ, স্বতঃস্ফূর্ত স্বচ্ছন্দগতি যে-কৌতুকধারা প্রবাহিত ছিল, নাট্যরূপের বন্ধন দিয়া তাহাকে একটা কৃত্রিম জলাশয়ে পরিণত করা হইয়াছে। ১২২৮ সালে লিখিত গল্পে ১৩৪৫ সালে নাট্যরূপ দেওয়ায় সমসাময়িক কবি-মনের কিছু রঙ লাগা স্বাভাবিক; তাই এম. এ. পরীক্ষায় সংস্কৃতে প্রথম শ্রেণীতে প্রথম হওয়া মেয়ে, হৈমর দূরসম্পর্কের এক বোনকে কবি পল্লীপরিবেশের মধ্যে টানিয়া আনিয়াছেন। তাহারি বুদ্ধি, কর্ম ও মধ্যস্থতার নাটকের সমস্ত ঘটনাটি পরিচালিত হইতেছে এবং সে-ই সমস্ত জটিলতা সমাধান করিয়া নাটককে মিলনান্ত পরিণতিতে লইয়া আসিয়াছে। ককিরের গুরুভক্তি, গুরুর অর্থলোভ ও তাহার সান্ধোপাঙ্গ নাটকে প্রয়োজনাতিরিক্ত স্থান জুড়িয়াছে এবং তাহাদের উপর ব্যঙ্গবিজ্ঞপও মাত্রা ছাড়াইয়া গিয়াছে; ফলে ককির-মাখনের অবস্থান্তরের ও উভয় পরিবারের ভুল—যাহার মধ্যে রহিয়াছে নাটকের মূল-হাস্তরস নিহিত—সেই ঘটনাটি সংক্ষিপ্ত হইয়া নিশ্চিত হইয়া পড়িয়াছে। এই যুগের বুদ্ধিশাণিত তির্যক্ বাগ্ভঙ্গীরও কিছুটা ছাপ ইহার গায়ে আছে, এবং সিনেমায় হুমানের পার্ট-অভিনয়ের জন্য কাগজে বিজ্ঞাপন দিয়া মাখনকে ধরিবার কৌশল অবিশ্বাস্য আধুনিক পরিমার্জন। আধুনিক প্রসাধনের ফলে নাটকের মধ্যে গল্পের চমৎকার হাস্তরসটি অনেকখানি ক্ষুণ্ণ হইয়াছে।

(৬)

কৌতুকনাট্য

এই পর্ধ্যায়ে রবীন্দ্রনাথের কৌতুকনাট্যগুলি আমাদের আলোচনার বিষয়। প্রথমে রবীন্দ্রনাথের কৌতুকের স্বরূপ বা তাঁহার হাস্যরসের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে একটু আলোচনা প্রয়োজন মনে করি।

প্রথমেই কবির মানস-ধর্মের উপর সর্বাগ্রে আমাদের দৃষ্টি নিক্ষেপ করিতে হইবে। রবীন্দ্রনাথের কবি-মানস একান্তভাবে কাব্যধর্মী, গীতিধর্মী ও ভাবধর্মী। এইরূপ কবি-মানস স্বভাবতই পরিপূর্ণতার প্রয়াসী,—সংশ্লেষণী শক্তির দ্বারা সমস্তকে একত্র করিয়া ভাব ও কল্পনার প্রলেপে নানা অসম্পূর্ণতা পূর্ণ করিয়া ইহা আকাজ্জক করে একটা অখণ্ড অল্পভূতি—স্বভাবতই হৃদয়ের গভীর অল্পভূতি ও আবেগের বাণী-রূপের মধ্যেই ইহার শ্রেষ্ঠ প্রকাশ-ক্ষেত্র। এইরূপ কবি-মানস বস্তুরূপের প্রকাশের মধ্যে বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টির ছুরিকাঘাত করিতে পারে না,—দৃষ্টরূপের স্বাভাবিক অসামঞ্জস্য, আতিশয্য ও অন্তর্নিহিত দুর্বলতার নির্লিপ্ত ভাবাবেগ-বর্জিত চিত্রাঙ্কনে ইহার শিল্পকর্মের সার্থকতা খুঁজিয়া পায় না। কাব্যধর্ম বা গীতিধর্মের প্রতিষ্ঠা-ভূমি হইতেছে হৃদয়ের গভীর ভাবাবেগ, কৌতুকের মূল হইতেছে বুদ্ধি। একজন বাস করে হৃদয়ের রাজত্বে, অপরজন মস্তিষ্কের রাজত্বে। তাই উৎকৃষ্ট গীতিকবি ও রোমান্টিক কবির প্রতিভা প্রকৃত হাস্যরসদৃষ্টির পক্ষে অল্পকূল নয়। যেখানে ভাবাবেগের অল্পপ্রেরণা নাই, কল্পনার বর্ণবৈচিত্র্য নাই, নাই জগৎ ও জীবনের সত্য-সন্ধান,—আছে শুধু বাস্তব জীবনের স্থানকালপাত্রের অসামঞ্জস্য, অনোচিত্য, দুর্বলতার উপর আবেগহীন নির্লিপ্ত দর্শকের বুদ্ধিচালিত স্থির দৃষ্টিনিষ্ক্ষেপ—যেখানে গড়িবার নাই নূতন কিছুই, আছে কেবল পুরাতনের স্বরূপ উদ্ঘাটিত করা মাত্র, সেখানে তাহার প্রতিভা আত্মপ্রকাশের ক্ষেত্র খুঁজিয়া পায় না এবং স্মরণীয় কিছু রচনা করিতেও পারে না। তাই এই কৌতুকরসাত্মক রচনাগুলি পৃথিবীর অত্নতম শ্রেষ্ঠ গীতিকবি ও রোমান্টিক কবি রবীন্দ্রনাথের প্রতিভার স্মরণীয় দান নয়। এগুলি তাঁহার প্রতিভার অপ্রত্যক্ষ দান—by-product মাত্র। তবে নব নব সাহিত্যরূপস্রষ্টা কবির ইহাও একটা বিশিষ্ট সাহিত্যরূপ।

- কৌতুকরসের সাধারণত তিনটি ধারা। একটি বিশুদ্ধ হাস্যরস—ইংরাজীতে যাহাকে বলা হয় humour ; আর একটি সংস্কৃতি-মার্জিত তীক্ষ্ণবুদ্ধির বাক্‌চাতুর্য—যাহাকে বলা হয় wit ; অপরটি ব্যঙ্গ বা গ্লেস—যাহাকে satire বা irony বলিয়া ধরিতে পারি।

বিশুদ্ধ হাস্যরসের উৎস হইতেছে একটা বিশিষ্ট মনোভাব, জগৎ ও জীবন সম্পর্কে একটা দৃষ্টিভঙ্গী। এই প্রকারের হাস্যরস-স্রষ্টা মানব-জীবনের সর্ববিধ অসামঞ্জস্য, আতিশয্য, মূঢ়তা, স্বার্থপরতা, অহংকার, লোভ প্রভৃতি দেখিয়া বিন্দুমাত্র হুঃখ, বেদনা বা বিদেহ অল্পভব না করিয়া অল্পদেজিত চিত্তে, স্থির বুদ্ধিতে যদি মানব-চরিত্রের দুর্বলতার উপরে শুভ হাসির আলোক-সম্পাত করেন, তবেই তাঁহার শিল্পকর্ম যথার্থ সার্থকতা লাভ করিবে। এই বিশুদ্ধ হাস্যরস বা হিউমার-এর আবেদন আমাদের বুদ্ধির কাছে, হৃদয়ের কাছে নয়। কিন্তু একটা কথা মনে রাখা প্রয়োজন যে, এইপ্রকার হাস্যরসের মধ্যে করুণ রসের একটা অতি সংঘত ও নিগূঢ় ব্যঞ্জন থাকে,—রসস্রষ্টার একটা আবেগহীন, উদাসীন সচ্ছন্দ্যতা প্রকাশ পায়। উৎকৃষ্ট হিউমারের মধ্যে করুণ রসের বা pathos-এর একটা রেশ থাকিতে পারে, কিন্তু উহা প্রকৃত করুণ রস নয়,—লেখকের বিন্দুমাত্র হৃদয়াবেগে এই হাস্যরস নষ্ট হইতে পারে। Bergson বলেন,—

“Indifference is its natural environment, for laughter has no greater foe than emotion. I do not mean that we could not laugh at a person who inspires us with pity, for instance, or even with affection, but in such a case we must, for the moment, put our affection out of court and impose upon our pity.”

হাস্যরসের সঙ্গে এই করুণ রস বা pathos-এর অহু্যবাসন—লেখকের একটা অতিক্ষীণ, নিলিপ্ত, গূঢ় সহানুভূতির সঙ্গে হাস্যরসের এই মিশ্রণ—ইহাতেই উৎকৃষ্ট হিউমারের প্রকৃত রূপটি ফুটিয়া ওঠে। ইহা আমরা Lamb-এর Essays of Elia বা Mark Twain-এর রচনা, বা Dickens-এর কথাসাহিত্যে লক্ষ্য করি। ইহাদের হাসি যেন অশ্রু-মেঘের পটভূমিকায় ইন্দ্রধনুর বর্ণদীপ্তি।

দ্বিতীয়প্রকার হাস্যরসের উদ্ভব শব্দযোজনার ভঙ্গীতে,—ভাষণের বুদ্ধিদীপ্ত মার্জিত কলাকৌশলে। রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ হাস্যরস নির্ভর করে এই বাক্‌চাতুর্যের উপর, অবশ্য এ-হাস্যরস অগভীর—ও উচ্চশ্রেণীর নয়। কিন্তু ইহার পশ্চাতে রহিয়াছে একটা স্থিতি-কুশলী কবি-মন, নানা সাহিত্যের—বিশেষ করিয়া সংস্কৃত-সাহিত্যের উল্লেখ-সমৃদ্ধ রসব্যঞ্জনা, বিদগ্ধজনোচিত অপূর্ব বাক্যপ্রয়োগ-নৈপুণ্য। তাহাতেই রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর হাস্যরস একটা অল্পপম বৈশিষ্ট্য-মণ্ডিত হইয়া আমাদের আকৃষ্ট করে—মুগ্ধ করে।

তৃতীয় প্রকারের হাস্যরসের উদ্দেশ্য হাসির ছলে অত্মকে বিক্রপ বা ব্যঙ্গ করা—

হাসির ছদ্মবেশ পরিয়া অন্ধকে আঘাত করা। কোনো সময় ইহা একেবারে সর্বজনবোধ্য স্পষ্ট রূপ গ্রহণ করে, কখনো বা চাপা স্নেহের বক্র ইঙ্গিতে ব্যক্ত হয়। এই ব্যঙ্গ-রসিকদের হাত হইতে কোনো রকমের নিবৃত্তিই রেহাই পায় না। কি মানবজীবনে, কি সমাজে, কি ধর্মে, কি রাজনীতিক্ষেত্রে, সর্বত্রই ইহারা সকল প্রকার নিবৃত্তিতার মুখোশ খুলিয়া হাসির উজ্জল আলোকে নিষ্করণভাবে উহার স্বরূপ উদ্ঘাটন করিতে প্রয়াসী। ইংরেজী সাহিত্যের একজন সূক্ষ্ম ব্যঙ্গ-রসিকের একটি উক্তি এই প্রসঙ্গে উদ্ধৃতির যোগ্য,—

“Folly is the natural prey of the Comic Spirit, known to it in all her transformations, in every disguise; and it is with the springing delight of hound after fox, that it gives her chase, never fretting, never tiring, sure of having her, allowing her no rest.”

(*Essay on Comedy* : George Meredith)

ইংরেজী সাহিত্যে Swift, Thackeray প্রভৃতি ব্যঙ্গ-শিল্পী বলিয়া বিখ্যাত। আমাদের সাহিত্যে এই প্রকারের হাস্যরসের নিদর্শন মিলে দ্বিজেন্দ্রলালের কয়েকখানি গ্রন্থে এবং অমৃতলালের গ্রন্থসমূহে। পরশুরামের হাস্যরসের অন্তরালেও আছে একটা প্রচ্ছন্ন বিজ্রপের ইঙ্গিত।

এই তিনপ্রকার হাস্যরসের মধ্যে রবীন্দ্র-রচনায় wit-জাতীয় হাস্যরসই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের এই উচ্চাঙ্গের wit বা বাগবৈদগ্ধ্য সাধারণের বিশেষ চিত্তগ্রাহী না হইলেও শিক্ষিত, সংস্কৃতিবান, মার্জিতরুচি, কাব্যামোদী পাঠক বা শ্রোতার নিকট পরম উপাদেয় বস্তু। এই শ্রেণীর রসবোধ ও রুচির মধ্যেই রবীন্দ্র-হাস্যরসের স্থায়ী আসন নির্ধারিত, এইখানেই উহার প্রকৃত মূল্য-নিরূপণ।

রবীন্দ্র-কৌতুকে humour-এর অংশও সামান্য-কিছু দেখা যায়। এইপ্রকার হাস্যরস প্রধানত ব্যক্ত হয় চরিত্র-সৃষ্টিতে। রবীন্দ্রনাথের ‘গ্রন্থন’ বা ‘কমেডি’ তিনখানার মধ্যে একটি চরিত্রে এইপ্রকার অশ্রু-স্নিগ্ধ হাসির আলোক-দীপ্তি লক্ষ্য করা যায়। সেটি হইল ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র বৈকুণ্ঠ-চরিত্র। এমন সাহিত্যবাতিক-গ্রন্থ, উদারহৃদয়, আশ্রয়ভোলা, খাটি ভদ্রলোকটি যখন কেদারের চক্রান্তে বাড়ী ছাড়িয়া যাইতে উত্তত, তখন আমাদের হাসি যেন একটা ক্ষীণ বেদনার ছায়ায় স্নান হইয়া যায়।

ব্যঙ্গ-হাস্যরসও রবীন্দ্র-রচনায় খানিকটা লক্ষ্য করা যায়। ‘হাস্যকৌতুক’ ও ‘ব্যঙ্গ-কৌতুক’-এর ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র রচনায় ইহার নিদর্শন আছে। ‘চিরকুমার-সভা’র

wit-এর চরম প্রকাশের সঙ্গে চিরকৌমার্যের প্রতি কবির ব্যঙ্গের একটা ক্ষীণ ঝংকার বাজে।

রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাবের পূর্ব হইতেই বাংলা-সাহিত্যে প্রহসন-রচনার একটা ধারা চলিয়া আসিতেছিল। এইজাতীয় রচনার পথপ্রদর্শক মাইকেল। তাঁহার রচিত ‘একেই কি বলে সভ্যতা’, ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রে’ ও দীনবন্ধুর ‘বিদ্যে-পাগলা বুড়ো’, ‘সধবার একাদশী’, ‘জামাই বারিক’ প্রভৃতি প্রহসন একটা নূতন সাহিত্যরূপের সৃষ্টি করিয়া আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিল। তৃপ্তিও দিয়াছিল এক শ্রেণীর বাঙালীর রসবোধকে। এই-সব রচনার মধ্যে wit ও humour থাকিলেও ব্যঙ্গরসের ধারাটি ছিল স্পষ্ট। পরবর্তী কালে অমৃতলালের প্রহসন-গুলিতে ব্যঙ্গই ছিল মূল-উদ্দেশ্য। এই-সব প্রহসনে বিলাতী সভ্যতার অনুকরণ-কারীদের আচার-ব্যবহার ও নৈতিক অধঃপতন, সমাজের নানা শ্রেণীর লোকের চরিত্রের নানা দুর্বলতা, পূর্ববঙ্গীয়দের ভাষা ও চাল-চলন, শিক্ষিতা মেয়েদের হাব-ভাব-চলা-ফেরা, ব্রাহ্মদের আচার-ব্যবহার ও ধর্মবিশ্বাস প্রভৃতিই ছিল নির্মম বিজ্রপের বিষয়বস্তু। একটা কুরুচি ও vulgarity-র আবহাওয়া হইতে ইহারা মুক্ত ছিল না।

রবীন্দ্রনাথের প্রহসন ‘গোড়ায় গলদ’ ও ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ ব্যঙ্গলেশবর্জিত, নির্দোষ, মার্জিত হাস্যরসের প্রহসন। ‘চিরকুমার-সভা’র মধ্যে একটা আদর্শের উপর ব্যঙ্গদৃষ্টিপাত থাকিলেও তাহা নৈর্ব্যক্তিকতা প্রাপ্ত হইয়া অনাবিল হাস্যরসেরই পরিপূর্ণি করিয়াছে। রবীন্দ্রনাথই প্রথম বাংলা-সাহিত্যে ব্যঙ্গ-বিজ্রপহীন, স্বচ্ছ, অনাবিল হাস্যরসের প্রহসনের প্রবর্তক। বহু-পরবর্তী যুগে বাংলা-সাহিত্যে আমরা এইরূপ নির্দোষ হাস্যরসের আর একখানি প্রহসন দেখিতে পাই। ইহা রবীন্দ্রনাথ মৈত্রের ‘মানময়ী গাল’স ফুল’।

গোড়ায় গলদ

(১২৯৯)

প্রধানত জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর-প্রতিষ্ঠিত ‘সংগীত-সমাজ’-এ অভিনয়ের উদ্দেশ্যেই ‘গোড়ায় গলদ’ রচিত হয় এবং রবীন্দ্রনাথের শিক্ষা ও প্রয়োজনায় ঐ সমিতির সভ্যগণের দ্বারা প্রথম অভিনীত হয়।

প্রথম অভিনয়ের বিবরণটি একটু কৌতুহল উদ্রেক করে,—

“‘গোড়ায় গলদ’ অভিনয়কে সর্বাস্থান্দর ও অত্যন্ত স্বাভাবিক করিবার জন্ত

অটলকুমার সেন, যিনি শিবু ডাক্তারের ভূমিকায় অবতীর্ণ হন, তিনি নাকি সামনের গোটা দুই দাঁত তুলিয়া কৃত্রিম দস্ত ব্যবহার করিয়াছিলেন। অভিনেতার। যাহাতে দর্শকের মন হইতে সকলপ্রকার কৃত্রিমতার আভাস বিলুপ্ত করিতে পারেন, ও কথাবার্তায় হাবভাবে চাল-চলনে গলার স্বরে ও শব্দের উচ্চারণে অভিনয়ে ঘরোয়া ভাবভঙ্গি ফুটাইতে পারেন, ইহাই ছিল সংগীত-সমাজের অভিনয়-ভঙ্গির বৈশিষ্ট্য ও রবীন্দ্রনাথের শিক্ষাদানের বিশেষ লক্ষ্য। পটলডাক্তার হেমচন্দ্র বহুমল্লিক—নিবারণ, ব্যারিস্টার ভুবনমোহন চাটুজ্জে—ললিত চাটুজ্জে, ও শ্রীশচন্দ্র বসু—চন্দ্রবাবুর ভূমিকায় নামেন। শ্রীশ বাবু গান করিতে পারিতেন না, তাই রবিবাবু নিজ নামেই স্টেজে বাহির হইয়া উহা গাহিয়া দিলেন। তাঁহার অবতারণার জন্ত নাটকীয় কথোপকথনে কিছু যোগ করিয়া দেওয়া হয়। চন্দ্রবাবু তাঁহার বন্ধুদের রবিবাবুর গান শুনিবার জন্ত একটু বসিতে বলেন, কারণ সেইদিনই তাঁহার দেখা করিতে আসিবার কথা আছে। পরে রবীন্দ্রনাথ প্রবেশ করিলে সকলের সহিত তাঁহার আলাপ-পরিচয় করাইয়া দেওয়া হইল, তিনিই শেষ গানটি গাহিলেন,—‘যার অদৃষ্টে যেমনি জুটুক তোমরা সবাই ভালো’। (রবীন্দ্র-জীবনী)

‘গোড়ায় গলদ’ নাটকের কথাবস্তু এইরূপ :—

চন্দ্রকান্ত, বিনোদবিহারী, নলিনাক্ষ, নিমাই প্রভৃতিকে লইয়া একটি বন্ধু-গোষ্ঠী। চন্দ্রকান্ত উকিল, বিবাহ করিয়াছে—জীর নাম কান্তমণি। অত্যাশ্রয় সকলে অবিবাহিত। বিনোদ এম. এ., বি. এল. পাশ করিয়া সবে ওকালতি আরম্ভ করিয়াছে,—পনার হয় নাই; থাকে পটলডাক্তার এক মেসে। নিমাই শিবচরণ ডাক্তারের ছেলে,—মেডিকেল কলেজে ডাক্তারি পড়ে। চন্দ্রকান্ত কবি-ভাবাপন্ন, নলিনাক্ষ ও তাই; বিনোদ তো দস্তুরমতো কবি,—‘কানন-কুসুমিকা’ কাব্যগ্রন্থের লেখক। নিমাই বলে—প্রেম একটা ব্যাধি, অজীর্ণ রোগের নামান্তর,—ভালো করিয়া থাইয়া হজম করিতে পারিলে কবিত্ব-রোগ কাছে ঘেঁষিতে পারে না। কিন্তু তাহার নিজের ব্যবহারে এ-ব্যাখ্যা খাটে নাই।

এক রবিবারের সকালে ইহারা চন্দ্রকান্তের বৈঠকখানায় আড্ডা দিতেছিল। আলোচনা, হাসি-ঠাট্টা চলিতেছিল অবিবাহিত লোকের মনের অবস্থা, কাহার ক্রুরপ জ্বী পছন্দ ইত্যাদি বিষয় লইয়া। এমন সময় পাশের বাড়ী হইতে সুললিত কণ্ঠের গান শোনা গেল।

পাশের বাড়ীটি নিবারণবাবুর। সেই বাড়ীতে নিবারণবাবুর নিজের কন্যা ইন্দুমতী ও তাঁহার পরম বন্ধু আদিত্যবাবুর কন্যা কমল বাস করে। আদিত্যবাবু

মৃত্যুকালে একমাত্র মেয়েকে নিবারণবাবুর হাতে সমর্পণ করিয়া যান। সেই হইতে নিবারণবাবু নিজের কন্যার মতো কমলকে লালন-পালন করিয়াছেন ও লেখাপড়া শিখাইয়াছেন। নিবারণবাবু অনেকটা আধুনিক-ভাবাপন্ন লোক। মেয়ে দুইটিকে অনেক বয়স পর্যন্ত অবিবাহিত রাখিয়া ভালোরূপ লেখাপড়া শিখাইয়াছেন। সেদিন সকালে কমল গান গাহিতেছিল।

গান শুনিয়া বিনোদ ঠিক করিল—ঐ মেয়েকেই বিবাহ করিবে সে। চন্দ্রকান্ত-বাবু পাশের বাড়ীর সকলেরই বিশেষ পরিচিত। সে বিনোদের সঙ্গে কমলের বিবাহের প্রস্তাব করিবার জন্ত নিবারণবাবুর বাড়ীতে উপস্থিত হইল। সঙ্গে গেল বিনোদ ও নিমাই। নিবারণবাবু সানন্দে এই প্রস্তাব গ্রহণ করিলেন। তিনি বিনোদের সম্বন্ধে আলাপে এতই মগ্ন হইয়া পড়িলেন যে, নিমাই-এর পরিচয় লইবার কোনো অবসরই পাইলেন না। নিমাই দেখিতে বেশ সুশ্রী। ইন্দু আড়াল হইতে এই স্বদর্শন যুবক ও তাহার হাব-ভাব দেখিয়া তাহার প্রতি আকৃষ্ট হইল। কিন্তু নিবারণবাবুর নিকট জিজ্ঞাসাবাদ করিয়াও তাহার পরিচয় পাইল না।

শিবচরণ ডাক্তার নিবারণের বাল্যবন্ধু। শিবচরণ তাহার ছেলে নিমাই-এর সঙ্গে ইন্দুর বিবাহের প্রস্তাব করিয়াছেন। নিবারণ আনন্দের সঙ্গে এ-প্রস্তাবে সম্মত হইয়াছেন—বিবাহের কথাবার্তা ঠিক হইয়া গিয়াছে। কিন্তু ‘নিমাই’ নামটি ইন্দুর পছন্দ হয় নাই। নিমাই গয়লার নাম হইতে পারে, কিন্তু ভদ্রলোকের নাম হইতে পারে না।

এদিকে নিমাই-এর পরিচয় জানিবার জন্ত ইন্দু ক্ষান্তমণির নিকট উপস্থিত হইল। ইন্দুর বর্ণনা শুনিয়া ক্ষান্ত বলিল, সে নিশ্চয়ই ললিত চাটুজ্জ, তাহার স্বামীর আর একজন বন্ধু। ক্ষান্ত ভালো লেখাপড়া জানে না, তাই যথাযোগ্য কথা বলিয়া স্বামীর মনোরঞ্জন করিতে পারে না,—সে জন্ত তাহার মনে একটা ক্ষোভ ছিল। ইন্দুকে সে-কথা বলিতেই কৌতুকপ্রিয় ইন্দু চন্দ্রকান্তের চাপকান ও শামলা পরিয়া স্বামী সাজিয়া স্বামী কাছারী হইতে আসিলে কি ভাবে সম্ভাষণ করিবে, ক্ষান্তমণিকে শিখাইতে লাগিল। ক্ষান্ত তো হাসিয়া খুন। এমন সময় চন্দ্রবাবুর কণ্ঠস্বর শোনা গেল। ইন্দু তাড়াতাড়ি পলাইতে চেষ্টা করিল—ক্ষান্তমণিকে অহুরোধ করিয়া গেল, চন্দ্রবাবু আসিলে সে যেন বলে, বাগবাজারের চৌধুরীবাড়ীর কাদম্বিনী আসিয়াছিল—তাহার কথা যেন না বলে। বৈঠকখানা ঘর দিয়া পলাইতে গিয়া দেখে সেখানে নিমাই (নূতন পরিচয়ে ললিত) বসিয়া আছে। তখন তাড়াতাড়ি শামলা-চাপকান খুলিয়া তাহার হাতে দিয়া বলিল,—‘তোমার বাবুর এই শামলা’

আর এই চাপকান। সাবধান করে রেখো, হারিওনা, আর শীগ্গির দেখে এস দেখি বাগ্‌বাজারের চৌধুরীবাবুদের বাড়ি থেকে পাকী এসেছে কিনা।' নিমাই বাহির হইতে দেখিয়া আসিয়া বলিল—পাকী আসে নাই। 'আমার পাকী নিশ্চয়ই আসিয়াছে' বলিয়া কোনো মতে ইন্দু পলায়ন করিল।

নিমাই ইন্দুকে দেখিয়া মুগ্ধ হইল এবং মনে মনে ঠিক করিল, বাগবাজারের চৌধুরীদের এই কাদম্বিনীকেই তাহার বিবাহ করা চাই। প্রথম প্রণয়োন্মেষে ডাক্তারের ঘাড়ে কবিত্বের তৃত চাপিল। সে কবিতা লিখিতে চেষ্টা করিল; কিন্তু ছন্দ মিলাইয়া তাহার পক্ষে কবিতা লেখা কঠিন, তাই হাশ্বকর কবিতার কয়েকটি নমুনা খাড়া করিল,—

কদম্ব যেমনি আমা প্রথমে দেখিলে,

কেমন ক'রে ভৃত্য বলে তখন চিনিলে।

পুরুষের বেশে হরিলে পুরুষের মন,

(এবার) নারীবেশে কেড়ে নিয়ে যাও জীবন মরণ।...ইত্যাদি
আর বাগবাজারের রাস্তায় কাদম্বিনীর সন্ধানে ঘুরিতে লাগিল।

এদিকে বিবাহের পর স্ত্রীকে লইয়া বাসা করিয়া থাকিবার সঙ্গতি না থাকায় বিনোদ কমলকে নিবারণবাবুর বাড়ীতে পাঠাইয়া দিল। কমলের পিতা আদিত্যবাবু কমলের জন্ত প্রচুর অর্থ ও সম্পত্তি রাখিয়া গিয়াছিলেন। পাছে টাকার লোভে অযোগ্য ব্যক্তি তাহার মেয়েকে বিবাহ করিতে অগ্রসর হয়—এই আশঙ্কায় তাহার বিবাহের পূর্বে এই অর্থের কথা প্রকাশ করিতে নিবারণবাবুকে নিষেধ করিয়া যান। এখন নিবারণবাবু কমলকে অর্থ দিলেন। কমল এইবার বিনোদকে জঙ্ক করিবার এক কৌশল করিল। সে পৃথক্ একটা বাড়ী ভাড়া লইয়া জমিদারের মতো বাড়ী সাজাইয়া বসিল এবং বিনোদকে তাহার এস্টেটের উকিল নিযুক্ত করিল, বিনোদকে আত্মপরিচয় দিল না, ঘোমটার আড়াল হইতে কথা বলিতে লাগিল। শেষে সে একা-একা থাকে বলিয়া বিনোদের স্ত্রীকে তাহার বাড়ীতে পাঠাইতে অনুরোধ করিল। বিনোদ কমলের জন্ত মনে মনে বিশেষ লজ্জিত ছিল; এবার বিষম মুশকিলে পড়িল। শেষে নিবারণবাবুর নিকট কমলকে আনিবার প্রস্তাব করিল।

আবার এদিকে ইন্দু ললিতকে ছাড়া কাহাকেও বিবাহ করিবে না। কমল জানে, ললিত চাটুজ্জি বিনোদদের বন্ধু-গোষ্ঠীর একজন। সে তাহার এক বন্ধু কাদম্বিনীর সঙ্গে ললিতের বিবাহ ঘটাইবার জন্ত বিনোদকে অনুরোধ করিল। ললিতকে বিনোদ নিমন্ত্রণ করিয়া আনিয়া বিবাহের প্রস্তাব করিল। ললিত

সাহেবী-ভাবাপন্ন। সে বিবাহের প্রস্তাব শুনিয়া হাসিয়া উড়াইয়া দিল। কমলের কথামতো তাহার নিকট কাদম্বিনীর নাম করিয়াও বিনোদ কোনো ফল পাইল না। সে বিনোদকে একরকম অপমানিত করিয়াই চলিয়া গেল! প্রকৃতপক্ষে সে তো কোনোদিন কাদম্বিনীকে দেখে নাই বা তাহার নামে কবিতা লেখে নাই। যাহোক, অনেক অল্পনয়-বিনয়ের পর ইন্দুকে নিমাই-এর সম্মুখে হাজির করা হইল। তখন উভয়েই উভয়ের ভুল বুঝিতে পারিল। ইন্দু নিমাইকে এবং নিমাই ইন্দুকে বিবাহ করিতে রাজী হইল। কিন্তু শিবচরণ বাবু যে চৌধুরীদের কথা দিয়াছেন, তাহা রক্ষা হয় কি করিয়া? তখন চন্দ্রকান্ত ললিতের সঙ্গে কাদম্বিনীর বিবাহ ঠিক করিল। কাদম্বিনী কুরূপা হইলেও চৌধুরীদের প্রচুর অর্থ। ললিত টাকার জন্ত বিবাহ করিতে রাজী হইল। টাকা লইয়া সে বিলাত যাইবে।

তারপর কমল বিনোদকে আত্মপরিচয় দিল। উভয়ের মিলন হইল। ইন্দুর সঙ্গেও নিমাই-এর বিবাহ হইল। গোড়ায় গলদ থাকিলেও শেষরক্ষা হইল।

‘গোড়ায় গলদ’-এর নাট্য-ঘটনার মূলে আছে ভুল—অর্থাৎ গোড়ায় গলদ। ইন্দুমতী নিমাইকে ললিত বলিয়া ভুল করিয়াছে, আর নিমাইও ইন্দুকে বাগ-বাজারের কাদম্বিনী বলিয়া ভুল করিয়াছে। আবার ব্রীক্লেস উকিল বিনোদের স্ত্রী কমল যখন সম্পত্তির মালিক হইয়া বিনোদকে তাহার এস্টেটের উকিল নিযুক্ত করিল, তখন বিনোদ তাহাকে স্ত্রী বলিয়া বুঝিতে পারে নাই। এই-সব ভুলের সংশোধন পর্যন্ত নাটকের ঘটনার বিভিন্ন গতি,—শেষে ভুলের সংশোধনে মিলন—শেষরক্ষা। ইহা একপ্রকার Comedy of Errors,—ঘটনা-সংস্থানের মধ্যেই ইহার নাট্যরস।

গোড়ায় গলদ যাহাতে সৃষ্টি হইল, সেই আসল ঘটনাটির সমাবেশের মধ্যে কিন্তু একটা অস্বাভাবিকত্ব নিহিত আছে। ইন্দুমতী অন্য এক ভঙ্গলোকের বাড়ীতে একটি ঘরে উপবিষ্ট ভদ্রবেশধারী স্ত্রীদর্শন যুবককে সেই বাড়ীর চাকর বানাইয়া পাল্কির সন্ধানে পাঠাইল—এই ঘটনাটি স্বাভাবিক বলিয়া মনে হয় না। কবি ইন্দুকে যথেষ্ট বুদ্ধিমতী করিয়া চিত্রিত করিয়াছেন,—এই বুদ্ধিমতী মেয়ের পক্ষে এইরূপ ব্যবহার একেবারে অবিশ্বাস্য ছায়াবলামির সীমায় পৌঁছিয়াছে। অন্য উপায়ে কবি ইন্দুর কাদম্বিনী-পরিচয় দেওয়াইতে পারিলে ভালো করিতেন।

বন্ধুদের চরিত্র-চিত্রণে বিশেষ কোনো বৈচিত্র্য নাই। চন্দ্র-বিনোদ-নিমাই-ললিনাক্ষ প্রায় এক ছাঁচে ঢালা। চন্দ্র ও বিনোদ ভো দস্তুরমতো কবি; ভাস্কর্য্যের ছাত্র নিমাই—যে প্রেমকে মনে করে একটা শারীরিক ব্যাধি—সে-ও দলে ভিড়িয়া কাবতা লেখা অভ্যাস করিল এবং বাগবাজারের কাদম্বিনীর বাড়ীর লামনে উকি

দিতে লাগিল। সকলেই অল্পবিস্তর কবিদৃষ্টিসম্পন্ন, উপমা-উৎপ্রেক্ষায় কথা বলে, উৎকৃষ্ট কাব্যময় ভাষায় অনর্গল মনের ভাব প্রকাশ করে।

স্ত্রী-চরিত্রের মধ্যে ইন্দু বুদ্ধিদীপ্ত, কোতুকপ্রিয় ও লীলা-চঞ্চল।

ক্ষান্তমণি সেকেলে গৃহিণীর টাইপ। স্বামীকে ইহারা গভীরভাবে ভালোবাসে,—কিন্তু প্রেমের কলাময় বাহ্য অভিব্যক্তি ইহাদের আচরণে খুঁজিয়া পাওয়া যায় না;—নানা স্থলিত বাক্য ও আকর্ষণীয় ব্যবহারে স্বামীর মনোরঞ্জন করিবার কৌশলটি ইহাদের একেবারেই জানা নাই। প্রণয়িনী অপেক্ষা গৃহিণীর অংশই ইহাদের মধ্যে বেশি পরিস্ফুট।

সমগ্র নাটকের মধ্যে একটিমাত্র ক্ষুদ্র চরিত্র সত্যকার বাস্তববসের মাধুর্যে ও শিল্পগত উৎকর্ষে আমাদেরগকে মুগ্ধ করে। এই ক্ষুদ্র চরিত্র-চিত্রণে কবি অসামান্য কৃতিত্বের পরিচয় দিয়াছেন। এটি শিবচরণ ডাক্তারের চরিত্র।

শিবচরণ প্রাচীনপন্থী অভিভাবক। ইহাদের কাছে বিবাহ একটি অবশ্যকরীয় সামাজিক অস্থান। অভিভাবকদের মধ্যস্থতায় এই বিবাহ সম্পন্ন হওয়াই চিরাচরিত রীতি। প্রাপ্তবয়স্ক পুত্র-কন্যার বিবাহে আপত্তি বা পাত্রপাত্রীর পরস্পরের পছন্দ বা ভালোবাসা প্রভৃতির বিশেষ কোনো মূল্য ইহাদের কাছে নাই। পুত্রের বিবাহের সময় হইয়াছে জানিয়া শিবচরণ তাঁহার বাল্যবন্ধু নিবারণের শিক্ষিতা স্ত্রন্দরী মেয়ের সঙ্গে তাঁহার ছেলের বিবাহের প্রস্তাব করিয়াছেন; এদিকে নিমাই বিবাহ করিতে অসম্মত। এ-বিষয়ে পিতাপুত্রের কথোপকথন,—

নিমাই। একেবারে স্থির করেছেন? কিন্তু এখন তো হতে পারে না।

শিব। কেন বাপু?

নিমাই। আমার এখন একজামিন কাছে এসেছে—

শিব। তা হোক না একজামিন। বিয়ের সঙ্গে একজামিনের যোগটা কি? বোমাকে বাপের বাড়ি রেখে দেব, তারপরে তোমার একজামিন হয়ে গেলে ঘরে আনবো।

নিমাই। ডাক্তারিটা পাশ না করে বিয়ে করাটা ভালো বোধ হয় না—

শিব। কেন বাপু, তোমার সঙ্গে তো একটা শক্ত ব্যায়ারামের বিয়ে দিচ্চিনে। মানুষ ডাক্তারি না ছেনেও বিয়ে করে। কিন্তু তোমার আপত্তিটা

কিসের জন্তে হচ্ছে?

নিমাই। উপার্জনক্ষম না হয়ে বিয়ে করাটা—

শিব। উপার্জন? আমি কি তোমাকে আমার বিষয় থেকে রক্ষিত করতে যাচ্ছি? তুমি কি সাহেব হয়েছো যে বিয়ে করেই স্বাধীন স্বরকল্প করতে

যাবে? (নিমাই নিরুত্তর) তোমার হোলো কি? বিয়ে করবে তার আবার এতো ভাবনা কি? আমি কি তোমার ফাঁসির হুকুম দিলুম।

নিমাই। বাবা, আপনার পায়ে পড়ি আমাকে এখন বিয়ে করতে অনুরোধ করবেন না।

শিব। (সরোষে) অনুরোধ কি রে বেটা? হুকুম করবো। আমি বলছি তোকে বিয়ে করতেই হবে।

নিমাই। আমাকে মাপ করুন, আমি এখন কিছুতেই বিয়ে করতে পারবো না।

শিব। (উচ্চৈঃস্বরে) কেন পারবিনে? তোর বাপ পিতামহ তোর চোদ্দ পুরুষ বরাবর বিয়ে করে এসেছে আর তুই বেটা দুপাতা ইংরাজি উন্টে আর বিয়ে করতে পারবিনে। এর শক্তটা কোন্‌খানে! কনের বাপ সম্প্রদান করবে আর তুই মস্ত পড়ে হাত পেতে নিবি—তাকে গড়ের বাগিও বাজাতে হবে না, ময়ূরপংখীও বইতে হবে না, আর বাতি জালাবার ভারও তোর উপর দিচ্ছিনে।

প্রাপ্তবয়স্ক যুবকের বিবাহে আপত্তির অর্থ শিবচরণ বুঝিতে পারেন না। উপযুক্ত পাত্রের অভিভাবক হিসাবে তিনি সব ঠিক করিয়াছেন, এক পক্ষকে কণ্ঠা দিয়াছেন—এখন তাঁহার অবস্থা বেগতিক।

তারপর বাগবাজারের রাস্তায় পিতাপুত্রের দৈবাৎ সাক্ষাৎ,—

শিব। শুনছো? কালেজ কোন্‌দিকে! তোমার অ্যানাটমির নোট কি ঐ দেয়ালের গায়ে লেখা আছে? তোমার সমস্ত ডাক্তারি শাস্ত্র কি ঐ জানুয়ার গলায় দড়ি দিয়ে ঝুলছে? (নিমাই নিরুত্তর) মুখে কথা নেই যে! লক্ষ্যছাড়া এই তোর একজামিন। এইখানে তোর মেডিকেল কালেজ।

নিমাই। খেয়েই কালেজে গেলে আমার অস্থখ করে তাই একটুখানি বেড়িয়ে নিয়ে—

শিব। বাগবাজারে তুমি হাওয়া খেতে এসো? সহরে আর কোথাও বিশুদ্ধ বায়ু নেই। এ তোমার দাজিলিং সিম্‌লে পাহাড়! বাগবাজারের হাওয়া খেয়ে খেয়ে আজকাল যে চেহারা বেরিয়েছে একবার আয়নার দেখা হয় কি? আমি বলি ছোঁড়াটা একজামিনের তাড়াতেই শুকিয়ে যাচ্ছে—তোমাকে যে ভূতে তাড়া করে বাগবাজারে ঘোরাচ্ছে তা তো জানতুম না!

শিবচরণ যখন জানিতে পারিলেন যে, চৌধুরীদের কাদম্বিনী-ভূতই ঘাড়ে চাপিয়া পুত্রকে তাড়া করিয়া বাগবাজারে ঘুরাইতেছে, তখন স্নেহহীন পিতা অনিচ্ছা সত্ত্বেও কাদম্বিনীর সঙ্গে নিমাই-এর বিবাহ ঠিক করিলেন। প্রাপ্তবয়স্ক

পুত্রকে বিবাহ দিতেই হইবে—তা ইন্দুমতীর সঙ্গেই হউক আর কাদম্বিনীর সঙ্গেই হউক। তবে বন্ধু নিবারণের সঙ্গে কথার খেলাপে তিনি দুঃখিত।

শেষে নিমাই যখন কাদম্বিনীর প্রকৃত পরিচয় পাইল, তাহার পরে পিতাপুত্রের কথোপকথনটি যেমনি চমৎকার তেমনি উপভোগ্য :—

নিমাই। ...আপনার মতের বিরুদ্ধে আমি বিয়ে করতে চাইনে—বিশেষ আপনি নিবারণবাবুকে কথা দিয়েছেন—

শিব। (অনেকক্ষণ হাঁ করিয়া নিমাই-এর মুখের দিকে নিরীক্ষণ)—তুই ক্ষেপেছিস না আমি ক্ষেপেছি কে আমাকে বুঝিয়ে দেবে! কথাটা একটু পরিষ্কার করে বল আমি বুঝি।

নিমাই। আমি সে চৌধুরীদের মেয়ে বিয়ে করবো না।

শিব। চৌধুরীদের মেয়ে বিয়ে করবি নে! তবে কাকে বিয়ে করবি?

নিমাই। নিবারণবাবুর মেয়ে ইন্দুমতীকে।

শিব। (উচ্চৈঃস্বরে) কী! হতভাগা পাজি লক্ষীছাড়া বেটা! যখন ইন্দুমতীর সঙ্গে তোর সম্বন্ধ করি, তখন বলিস কাদম্বিনীকে বিয়ে করবি, আবার যখন কাদম্বিনীর সঙ্গে সম্বন্ধ করি, তখন বলিস ইন্দুমতীকে বিয়ে করবি—তুই তোর বুড়ো বাপকে একবার বাগবাজার একবার মির্জাপুর ক্ষেপিয়ে নিয়ে নাচিয়ে নিয়ে বেড়াতে চাস!

অবশ্য বাগবাজারে বিবাহ-ভাঙায় মনে-মনে তিনি হয়তো সম্বৃত্তই হইয়াছেন—কিন্তু তাঁহার কথার মূল্য? সেকালের এই-সব অভিভাবকদের কথা ঠিক রাখা একটা চরিত্রগত বৈশিষ্ট্য,—‘এখন আমি চৌধুরীদের বলি কী’—এইটাই তাঁহার বিশেষ সমস্তা। অবশ্য চম্রকান্ত তাহার সমাধান করিয়া দিল ললিতকে দিরা।

উপরি-উদ্ধৃত তিনটি অংশই এই গ্রন্থটির সর্বোৎকৃষ্ট অংশ। চরিত্রের উপর আলোক-নিষ্ক্ষেপকারী এমন সহজ, স্বাভাবিক, হাস্যরসোচ্ছল সংলাপ এই নাটকের আর কোথাও নাই। স্বল্পপরিসরের মধ্যে বিগত যুগের সামাজিক-ব্যবহার-নিপুণ, সত্যভাষী, সরল, স্নেহপ্রবণ অভিভাবকদের একটি ক্ষুদ্র জীবন্ত আলেখ্য অত্যুজ্জল রেখায় অঙ্কিত হইয়াছে।

‘শেষরক্ষা’-‘গোড়ায় গলদ’-এরই সংক্ষিপ্ত ও পরিমার্জিত রূপ। ‘কতকগুলি গানের সংযোগে ইহাকে যথার্থ মঞ্চাভিনয়ের উপযুক্ত করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে। ছুই-এক জায়গায় একটু-আধটু রদবদলও করা হইয়াছে। ‘গোড়ায়-গলদ’-এর নিমাই ‘শেষরক্ষা’য় গদাই নাম পাইয়াছে। নাট্যাচার্য শিশিরকুমার ভাট্টার

প্রযোজনায় কলিকাতায় সাধারণ রঙ্গমঞ্চে ‘শেষরক্ষার’ অভিনয় বিশেষ সাফল্য-মণ্ডিত হইয়াছিল।

বৈকুণ্ঠের খাতা

(১৩০৩)

‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ ‘গোড়ায় গলদ’ অপেক্ষা আকারে অনেক ক্ষুদ্র। ‘গোড়ায় গলদ’ পূর্ণ পঞ্চাঙ্ক নাটক, আর ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র নাট্য-ঘটনা সমাপ্ত হইয়াছে মাত্র তিনটি দৃশ্বে। ‘গোড়ায় গলদ’-এ হাস্যরসের কেন্দ্র ছিল ঘটনা-বিপর্যয়; ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র হাস্যরস নিহিত চরিত্রসৃষ্টিতে।

‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র গল্পাংশ সংক্ষেপে এইরূপ :—

বৈকুণ্ঠ ও অবিনাশ দুই ভাই। বড়ো ভাই বৈকুণ্ঠ সংসারের মানুষ, কিন্তু তাহার হালচাল সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অনভিজ্ঞ। তাহার সাহিত্য-সাধনা ও জ্ঞানচর্চা লইয়াই সে মগ্ন। প্রাচীন সংগীতশাস্ত্র তাহার গবেষণার বিষয়। সংগীতশাস্ত্র সম্বন্ধে তাহার গবেষণা তাহার এক ‘খাতা’র মধ্যে সে লিপিবদ্ধ করিয়া রাখিয়াছে এবং বিপুল উৎসাহের সহিত সকলকেই সেই লেখা শুনাইতে চায়। ছোটো ভাই অবিনাশ ছশ’ টাকা মাহিনার চাকুরি করে, মাহিনার সমস্ত টাকাটা দাদার হাতে ধরিয়া দেয়, নিজের প্রয়োজন হইলে দাদার নিকট হইতে টাকা চাহিয়া লয়। তাহার বয়স প্রায় চল্লিশ, বিবাহ করে নাই, বাগান করা বিশেষ শখ।

কেদার একজন পাকা জুয়াচোর ও ঠক। অল্পকে প্রতারণা করিয়া নিজের বার্থসিদ্ধি করাই তাহার কাজ। তিন কুলে কেহ নাই এমনি এক ছন্নছাড়া যুবক—স্বামী তিনকড়ি—এই কর্মে তাহাকে সহায়তা করে। কেদার ঠিক করিয়াছে, অবিনাশের সঙ্গে তাহার স্বন্দরী শালীকে বিবাহ দিয়া আত্মীয়তার দাবিতে সে ক্রমে ক্রমে তাহার বাড়ীঘর দখল করিয়া বসিবে। এই উদ্দেশ্য সিদ্ধ করিতে হইলে আগে বৈকুণ্ঠকে হাত করা দরকার, তাই সে বৈকুণ্ঠের খাতা শুনিবার একজন পরম আগ্রহীণ প্রোতা সাজিয়া বসে, তাহার লেখার প্রশংসা করে এবং এক চীনাঘ্যানের নিকট হইতে জুতার হিসাব চাহিয়া আনিয়া চীনা সংগীতশাস্ত্রের দুস্তাপ্য পুঁথি লিয়া তাহার নিকট হইতে টাকা আদায় করে। শেষে বৈকুণ্ঠের দ্বারা প্রস্তার গ্রহীয়া অবিনাশকে তাহার শালী দেখায়।

অবিনাশ তাহার শালী মনোরমাকে দেখিয়া মুগ্ধ হয় ও তাহাকে বিবাহ করে। বিবাহের পর কেদার তাহার সমস্ত আত্মীয়-স্বজনকে আনিয়া বাড়ী ভর্তি করিয়া ফেলে এবং বৈকুণ্ঠকেও তাড়াইবার চেষ্টা করে। কেদারের এক বিধবা

পিসী বাড়ীর মধ্যে আবির্ভূত হইয়া বৈকুণ্ঠের বিধবা কন্যা নিরুর উপর অত্যাচার করিতে লাগিল। শেষে অবিনাশ ব্যাপারটা বুঝিতে পারিয়া সমস্ত কুটুম্বকে দূর করিয়া দিল।

পূর্বেই বলিয়াছি, সাহিত্যবাতিকগ্রস্ত, সংসারানভিজ্ঞ বৈকুণ্ঠ আমাদের হাসির খোরাক জোগাইলেও আমাদের সহানুভূতি হইতে বিন্দুমাত্র বঞ্চিত হয় না। বিষয়ী লোকের বিচারের মানদণ্ডে সে নিতান্ত মূর্থ ও হাসির পাত্র সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহার নির্মল, সরল, উদার হৃদয়, নিজের লাভ-ক্ষতি চিন্তা না করিয়া সকলকে আপন করিবার অকপট প্রয়াস এবং অল্পকূল-প্রতিকূল সকল অবস্থাতেই প্রকৃত ভদ্রলোকের আদর্শটি বজায় রাখিবার চেষ্টার মধ্যে যে-অকৃত্রিম মাধুর্য আছে, তাহা আমাদের হৃদয়কে অনিবার্যরূপে স্পর্শ করে। তাহাকে দেখিয়া আমাদের হাসির উচ্ছ্বাস একটা দীর্ঘশ্বাসে পরিণত হয়।

কেদার ও তিনকড়ির চরিত্রও কবি চমৎকার আঁকিয়াছেন। কেদারের মতো স্বার্থাশ্রয়ী, বিবেকহীন প্রতারক আমরা অবশ্য অনেকই দেখিয়া থাকি, কিন্তু তিনকড়ির মতো অবস্থার দায়ে প্রতারক খুব বেশি দেখা যায় না। এইটাই তিনকড়ির চরিত্রের বৈশিষ্ট্য। তিনকড়ি আত্মীয়স্বজনহীন, ছন্নছাড়া, ভবঘুরে লোক। উদার-সংগ্রহের জন্ত সে কেদারের সঙ্গ গ্রহণ করিয়াছিল এবং কেদারের নীচ কাজে সাহায্যও করিয়াছিল, কিন্তু অন্তর তাহার কলুষিত হয় নাই,—বাহিরের নোংরা কাজ তাহার হৃদয়ের মনুষ্যত্বকে নষ্ট করিতে পারে নাই। সে অত্যন্ত স্পষ্টবাদী, কেদারের লোভ ও স্বার্থবুদ্ধি তাহার মধ্যে নাই। বৈকুণ্ঠের উদার স্বভাবের জন্ত তাহার প্রতি তাহার একটি শ্রদ্ধা ছিল, তাহাকে সে ভালোবাসিত।—

তিনকড়ি।...কিন্তু সত্যি কথা বলতে হয়, বৈকুণ্ঠকে যদি তুই ফাঁসি দিস্ তা

হলে অধর্ম হবে—আমার সঙ্গে যা করিস্ সে আলাদা—

কেদার। ইস্ এতো ধর্ম শিখে এলি কোথা থেকে।

তিনকড়ি। তা যা বলিস্ ভাই—যদিচ তুমি আমি এতো দিন টিকে আছি, তবু ধর্ম বলে একটা কিছু আছে। দেখো কেদার দা, আমি, যখন হাঁসপাতালে পড়ে ছিলাম, বুড়োর কথা আমার সর্বদা মনে হোতো—পড়ে পড়ে ভাবতুম, তিনকড়ি নেই এখন কেদারদা'র হাত থেকে বুড়োকে কে ঠেকাবে! বড়ো দুঃখ হোতো।

তিনকড়ি কবির সার্থকশ্রুতি।

চিরকুমার-সভা

(উপন্যাস ১৩১১ : নাটক ১৩৩২)

‘চিরকুমার-সভা’ প্রথমে আত্মপ্রকাশ করে উপন্যাসরূপে। ১৩০৭ সালের বৈশাখ হইতে আরম্ভ করিয়া ১৩০৮ সালের জ্যৈষ্ঠ পর্যন্ত ‘ভারতী’ পত্রিকায় ইহা নিয়মিত বাহির হয়। সর্বপ্রথম গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয় ১৩১১ সালে—হিতবাদী কাৰ্যালয় হইতে প্রকাশিত ‘রবীন্দ্র-গ্রন্থাবলী’র অংশরূপে। পরে যখন ১৩১৪ সালের গন্তগ্রন্থাবলীর অন্তর্ভুক্ত হইয়া প্রকাশিত হয়, তখন কবি ইহার নামকরণ করেন ‘প্রজাপতির নির্বন্ধ’। তারপর ১৩৩২ সালে কবি এই গ্রন্থ-উপন্যাসটিকে নাট্যরূপে রূপায়িত করেন। অনেক অংশ তখন নূতন রচনা করেন, নূতন গানও অনেক সংযোজিত হয়। এই পুনর্লিখিত স্মৃৎস্কৃত নাট্যরূপের কবি পুনরায় নামকরণ করেন ‘চিরকুমার-সভা’।

‘চিরকুমার-সভা’র বিষয়বস্তু সংক্ষেপে এইরূপ :—

‘চিরকুমার-সভা’ নামে একটি প্রতিষ্ঠানের সভ্যদের প্রতিজ্ঞাবদ্ধ হইতে হইত যে, তাহারা চিরকৌমার্যরত অবলম্বন করিয়া নানাভাবে দেশসেবায় আত্মনিয়োগ করিবে। এই সভার সভাপতি ছিলেন চন্দ্রমাধববাবু। বুদ্ধ, দৃষ্টিশক্তিহীন, আত্মভোলা এই অধ্যাপকটির মাথার মধ্যে ভিড় জমাইয়াছে দেশোদ্ধারের নানা আইডিয়া। শ্রীশ, বিপিন, পূর্ণ প্রভৃতি যুবকগণ ইহার সভ্য। অক্ষয়ও ইহার সভ্য ছিল, কিন্তু সম্প্রতি বিবাহ করিয়া সভ্যপদ ত্যাগ করিয়াছে।

জগত্তারিণী একজন হিন্দু ভদ্রমহিলা। তাঁহার স্বামী ছিলেন হিন্দু সমাজের লোক কিন্তু তাঁহার চালচলন ছিল নব্য। তিনি তাঁহার মেয়েদের দীর্ঘকাল অবিবাহিত রাখিয়া লেখাপড়া শিখাইতেছিলেন। তাঁহার মৃত্যুর পর জগত্তারিণী মেয়েদের লেখাপড়া বন্ধ করিয়াছেন এবং শীঘ্র বিবাহ দিয়া নিশ্চিন্ত হইতে চাহেন।

অক্ষয়কুমার জগত্তারিণীর বড়ো জামাতা। সে আগে ছিল চিরকুমার-সভার সভ্য। অক্ষয় পুরা নব্য। শালীদিগকে পাশ করাইয়া নব্যসমাজের খোলাখুলি মঞ্চে দীক্ষিত করিতে ইচ্ছুক। সেক্রেটারিয়েটে বড়ো রকমের কাজ করে সে। ছয়মাস থাকে সিমলা পাহাড়ে। শীতের কয়মাস তাহাকে কলিকাতায়ই থাকিতে হয়, সে-সময়টা শাশুড়ীর পীড়াপীড়িতে সে ধনী শশুর-গৃহেই যাপন করে। বিধবা শাশুড়ী তাহাকে অন্যথ পরিবারের অভিভাবক বলিয়া মনে করেন। অক্ষয়ের স্ত্রী পুরবালা জগত্তারিণীর বড়ো মেয়ে। মেজো মেয়ে শৈলবালা বিবাহের একমাস পরে বিধবা হয়। চুলগুলি ছোট করিয়া ছাঁটা বলিয়া ছেলের মতো দেখিতে। সংস্কৃতে অনাস লইয়া বি. এ. পাশ করিবার জন্ত উৎসুক। সেজো মেয়ে

নূপবালা শান্ত-স্বপ্ন স্বভাবের। ছোটো মেয়ে নীরবালা চট্টলা, সাবলীলা—কৌতুক ও চাঞ্চল্যে সর্বদাই আন্দোলিত—যেন বনহরিণীটি। এই মেজো ও ছোটো মেয়ে দুইটিকে শীঘ্রই স্থপাত্রে দান করিবার জন্ত জগত্তারিণী ব্যগ্র।

অক্ষয় কৌতুকপ্রিয়, রসজ্ঞ, স্বভাব-কবি,—মুখে মুখে কবিতা বানাইয়া তাহাতে সুরসংযোগ করিয়া গাহিতে পারে। শালী-মহলে তাহার পসার অত্যন্ত বেশি। শালীরা তাহাকে ‘শালীবাহন দি গ্রেট্’ উপাধি দিয়াছে।

রসিক দাদা বাড়ির মৃত কর্তার সম্বন্ধে খুড়া। সে দীর্ঘকাল এই বাড়িতে কর্তার আশ্রয়ে থাকিয়া পরিবারবর্গের সহিত একরূপ অভিন্নভাবে সুখে-দুঃখে জড়িত। বয়সে সে বৃদ্ধ এবং চিরকুমার। রসিক বাস্তবিকই রসিক এবং সংস্কৃত সাহিত্যে সুপণ্ডিত—অনর্গল সংস্কৃত সাহিত্যের শ্লোক আওড়াইতে পারে। এক-এক সময় মুখে মুখে বাংলা ছন্দে তাহার অল্পবাদ করিয়াও শুনায়।

অক্ষয়, শৈল প্রভৃতি পরামর্শ করিয়া ঠিক করিল যে, চিরকুমার-সভার সভ্য শ্রীশ ও বিপিনকে ভাগাইয়া আনিয়া নূপবালা ও নীরবালার সঙ্গে বিবাহ দিবে। সেজন্ত ক্ষেত্র প্রস্তুত করিবার উদ্দেশ্যে অক্ষয় সভাপতি চন্দ্রবাবুর বাড়ীতে যাইয়া উপস্থিত হইল। চন্দ্রবাবুকে জানাইল যে, তাহার কোনো মফঃস্বলের ধনী বন্ধু তাঁহার একটি সন্তানকে তাঁহাদের কুমারসভার সভ্য করিতে ইচ্ছা করিয়াছেন এবং সেই সঙ্গে তাঁহার এক বৃদ্ধ দাদাও সভ্য হইবেন। আর সেই সঙ্গে সভার জন্ত বিনাভাড়ায় আলোবাতাসম্যুক্ত একটা ভালো ঘরও পাওয়া যাইবে। চন্দ্রবাবু পুরুষবেশী শৈলকে এবং রসিক দাদাকে সভ্য করিয়া লইলেন এবং সভার জন্ত প্রদত্ত ঘরটি দেখিয়াও পছন্দ করিলেন। সভার জন্ত ঘর নির্দিষ্ট হইল অক্ষয়ের খণ্ডরবাড়ীতে। অক্ষয়, শৈল ও রসিকের উদ্দেশ্য হইল কোনোরকমে শ্রীশ ও বিপিনের সঙ্গে নূপবালা ও নীরবালার সাক্ষাৎ ঘটানো।

সভার দিন শ্রীশ ও বিপিন অক্ষয়ের বাড়ীতে সভার ঘরে উপস্থিত হইল। একটু পূর্বে এই ঘরে নূপ, নীর প্রভৃতি বসিয়া ছিল, শ্রীশ ও বিপিনকে দেখিয়া তাহারা ছুটিয়া পলাইল। কিন্তু ঘরে ছিল তাহাদের অনেক স্মৃতিচিহ্ন। শ্রীশ নূপবালার একখানা রুমাল ও বিপিন নীরবালার একখানা গানের খাতা পকেটে পুরিল। শেষে রসিকদার নিকট হইতে উভয়েই তাহাদের খবর জানিয়া একরূপ প্রেমে পড়িয়া গেল।

রসিকদা হঠাৎ তাহাদের জানাইল যে, নূপ ও নীরর মা কাশী হইতে আসিয়া দুইটি অকালকুম্মাণ্ড ছেলের সহিত তাহাদের বিবাহ ঠিক করিতেছেন। শীঘ্রই তাহারা মেয়েদের দেখিতে আসিবে। শ্রীশ ও বিপিন সেই পাত্র দুইটির হাত হইতে

নৃপ ও নীরকে রক্ষা করিবার জন্ত তাহাদিগকে বিবাহ করিতে রাজী হইল। যথানির্দিষ্ট দিনে তাহারা নৃপবাল্য ও নীরবাল্যকে দেখিল এবং বিবাহ করিতে পরম আগ্রহ প্রকাশ করিল। জগত্তারিণী তাহাদের আশীর্বাদ করিলেন। বিবাহ ঠিক হইয়া গেল।

চন্দ্রবাবু চিরকুমার-সভায় স্ত্রীলোক সভ্য লইতে সম্মত হইলেন এবং তাহার ভাগিনেয়ী নির্মলাকে সভ্যরূপে গ্রহণ করিলেন। অবশেষে কুমারসভা হইতে কুমারব্রত-গ্রহণের নিয়মই উঠাইয়া দিলেন এবং পূর্ণের সঙ্গে নির্মলার বিবাহ দিলেন।

এই ‘প্রহসন’ বা ‘কমেডি’টির নাটকীয় শিল্পরূপ দুর্বল, ঘটনা-সমাবেশ শিথিল, চরিত্রগুলির মধ্যে কোথাও হান্তরস গভীরতা বা কেন্দ্রসংহতি লাভ করে নাই; ‘গোড়ায় গলদ’-এর মতো ইহার গল্পাংশেরও নিম্নস্তর বৈশিষ্ট্য নাই।

ট্র্যাজেডিই হউক, আর কমেডিই হউক, নাটকের মূলে কমবেশি একটা দ্বন্দ্ব বা বিরুদ্ধশক্তির সংঘাত থাকিবেই; উহা না হইলে নাটক হয় না। এখানে একদিকে আদর্শের প্রেরণায় চিরকৌমার্যব্রত, অন্যদিকে যৌবনোচিত হৃদয়-বৃত্তির দাবি বা নারীর প্রতি আকর্ষণ—এই উভয় শক্তির দ্বন্দ্ব কেমন করিয়া নানা পরিস্থিতির মধ্য দিয়া কৌমার্যব্রত ভাঙিতেছে, তাহার কৌতুকোজ্জ্বল চিত্রই যে এই নাটকের মূল-বিষয়বস্তু হওয়া উচিত, তাহা স্বাভাবিকভাবেই অনুমেয়। সেই হাসি ততোথানি গভীর ও রসোজ্জ্বল হইবে, যতোথানি নিষ্ঠা ও দৃঢ়তার সহিত ব্রতচারীরা সেই আদর্শকে আঁকড়াইয়া ধরিবে এবং পরে অনিচ্ছা সত্ত্বেও অনিবার্যভাবে পরাজয় বরণ করিবে। কিন্তু এই চিরকুমার-সভার সভ্যরা কেহই তাহাদের আদর্শকে প্রাণ-মন দিয়া গ্রহণ করে নাই। শ্রীশ, বিপিন যেন একটা সাময়িক খেয়ালের বশে চিরকুমার-সভার সভ্য হইয়াছে;—কখন কৌমার্য ভাঙিয়া বিবাহ করিয়া সংসারী হইবে, সেই স্বর্ণস্বয়োগের অপেক্ষায়ই যেন বসিয়া আছে। পূর্ণের সভ্য হওয়া তো কেবল নির্মলার জন্ত। অক্ষয় প্রয়োজন বুঝিয়া আগেই সরিয়া পড়িয়াছে। চিরকুমার-সভা যেন আসলে একটি বিবাহ-অফিস,—বিবাহ করিতে হইলে এখানে একবার ভর্তি হইতে হইবে। তাই অক্ষয় চিরকুমার-সভায় শালীদের জন্ত পাত্রের খোঁজ করিয়াছে। রসিকের একটি সরল মন্তব্যেই এই কুমারদের স্বরূপটি সুন্দর প্রকাশ পাইয়াছে,—‘ভাই শৈল, কুমার-সভার সভ্যগুলিকে যে-রকম ভয়ংকর কুমার ঠাউরেছিলুম তার কিছুই নয়। এদের তপস্যা ভঙ্গ করতে মেনকা রজ্জা মদন বসন্ত কারো দরকার হয় না, এই বুড়ো রসিকই পারে।’ বাস্তবিক মেনকা রজ্জা তো দূরের কথা—মাত্র কামাল আর গানের খাতাতেই ছই কুমারই একেবারে

কাবু—বাজীমাং! সভাপতি চন্দ্রবাবুরও চিরকৌমার্যের উপর বিশেষ আস্থা আছে বলিয়া মনে হয় না। জ্ঞী-সভ্য লইতে তাঁহার আপত্তি নাই, বরং সংসারে জ্ঞী-জাতির বিশেষ প্রয়োজনীয়তা তিনি অল্পভব করেন—‘কেবল পুরুষ নিয়ে যারা সমাজের ভালো করতে চায়, তারা একপায়ে চলতে চায়।... সমস্ত মহৎ চেষ্টা থেকে মেয়েদের দূরে রেখেছি বলেই আমাদের দেশের কাজে প্রাণসঞ্চার হচ্ছে না।’ তাই ঘটনা-সংস্থান বা চরিত্রসৃষ্টির মধ্যে কোনো সত্যকার গভীর হান্তরস-রসিকতা নাই।

ইহার সমস্ত হান্তরস নির্ভর করিতেছে কথা বলার ভঙ্গীর মধ্যে—অপূর্ব বাগ্‌বৈদগ্ধ্যের মধ্যে—ভাবের সূক্ষ্মকারুকার্যমণ্ডিত ব্যঞ্জনাময় প্রকাশের মধ্যে। অক্ষয় ও রসিক তো বলিতে গেলে ইন্দ্ৰিত্যক্ক উৎকৃষ্ট কাব্যময় ভাষার চিরন্তন ফোয়ারা-বিশেষ,—মাঝে মাঝে অক্ষয়ের গান ও রসিকের সংস্কৃত-কাব্যের উদ্ধৃতি কাব্যের আবহাওয়াকে আরো ঘন করিয়াছে। শ্রীশ ও বিপিন চিরকুমার হইলেও কাব্যের ছোঁয়াচ তাহাদেরও লাগিয়াছে—কথার মধ্যে উপমা-রূপকের নিদর্শন বেশ আছে। বৃদ্ধ চন্দ্রবাবুর পল্লীসংগঠন, ভারতের দারিদ্র্যমোচন ইত্যাদি সংক্রান্ত বক্তৃতাগুলির মধ্যেও—নাটকের পক্ষে যাহা একরূপ অবাস্তব বলিলেই হয়—আবেগপ্রবণ অতি-ভাষণের চেষ্টা লক্ষ্য করা যায়। সর্বত্রই কথার চমক লাগাইয়া হান্তরস-পরিবেষণের চেষ্টা আছে।

এইপ্রকার সূক্ষ্ম-সাহিত্যরস-মণ্ডিত উচ্চাঙ্গের intellectual হান্ত একটা বিশিষ্ট শ্রেণীর দর্শক ও শ্রোতৃবর্গের মার্জিত মনের উপভোগের সামগ্রী। কলিকাতায় বিখ্যাত নট-নটী-সম্মেলনে পাবলিক রঙ্গমঞ্চে ইহার যে-কয়টি উৎকৃষ্ট অভিনয় দেখিয়াছি, তাহাতে লক্ষ্য করিয়াছি, এক শ্রেণীর শিক্ষিত, সাহিত্য্যামোদী শ্রোতৃ-বৃন্দই ইহার রস যথার্থভাবে উপভোগ করিয়াছে, সাধারণ দর্শকদের চিত্ত ইহা তেমন আকৃষ্ট করিতে পারে নাই। রসিক ও অক্ষয়ের ভাষণগুলির তাৎপর্য ও রস এই শেষোক্ত শ্রেণী সম্যক উপলব্ধি করিতে পারে নাই।

এই প্রহসনটির মধ্যে রবীন্দ্রনাথের চিরকৌমার্যের প্রতি দৃষ্টিভঙ্গীটি লক্ষণীয়। সংসারবিমুখ, জীপরিজনশূন্য সন্ন্যাস-ধর্ম কবি কোনোদিনই অল্পমোদন করেন নাই। এই নেতিবাচক আদর্শ কোনোদিনই সমর্থন লাভ করে নাই তাঁহার। পুরাপুরি সন্ন্যাস-জীবন অসম্পূর্ণ ও অস্বাভাবিক, আবার পুরাপুরি সংসার-সর্বস্বতাও সংকীর্ণ, খণ্ড ও অসম্পূর্ণ। যাহার ঐশ্বর্য আছে, সে-ই সন্ন্যাসী হইতে পারে। যাহার ভোগের সামর্থ্য আছে, তাহার ত্যাগই প্রকৃত ত্যাগ। তাঁহার মতে সে-ই প্রকৃত সন্ন্যাসী, যে সংসারকে, জীবনকে স্বীকার করিয়াও সংসারে আসক্তিহীন, ভোগের মাঝে

ধাকিয়াও অন্তরে বাহার বৈরাগ্যের অনিবাণ দীপ জাজ্জল্যমান। রাজার পক্ষেই প্রকৃত সন্ন্যাসী হওয়া সাজে। এই মনোভাব কবির অনেক রচনায় পাওয়া যায়। ইহাই তাঁহার ভোগ ও ত্যাগের সমন্বয়ের আদর্শ—সীমা-অসীমের মিলনের আদর্শ।

এই বিবাহবিমুখ সন্ন্যাসকে কবি ‘ক্ষণিকা’য় ব্যঙ্গচ্ছলে বলিয়াছিলেন,—

আমি হব না তাপস, হব না, হব না,

যেমনি বলুন যিনি।

আমি হব না তাপস, নিশ্চয়ই, যদি

না মেলে তপস্বিনী।

গভীরভাবে এই কথাটাই বলিয়াছিলেন ‘নৈবেত্ত’তে,—

‘বৈরাগ্য সাধনে মুক্তি সে আমার নয়।’

এই সমস্তই ‘চিরকুমার-সভা’র সমসাময়িক রচনা।

হাস্তকৌতুক

(১২৯২—৯৩ : গ্রন্থাকারে ১৩১৪)

ও

ব্যঙ্গকৌতুক

(১২৯২—১৩০০ : গ্রন্থাকারে ১৩১৪)

‘হাস্তকৌতুক’ ও ‘ব্যঙ্গকৌতুক’-এর রচনাগুলি প্রধানত শিশুদের নিকট হাস্যরস-পরিবেষণের উদ্দেশ্যেই লিখিত। তবে কতকগুলি ক্ষুদ্রনাট্যে সমসাময়িক নব্যহিন্দুধর্ম-আন্দোলন সম্বন্ধে কবির মনোভাব ব্যঙ্গ-বিজ্রপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। শিশুদের জ্ঞান রচিত হইলেও বয়স্করাও ইহাতে প্রচুর হাস্যরসের খোরাক পাইতে পারে।

এই ক্ষুদ্র নাট্যগুলি ‘বালক’ ও ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রথম প্রকাশিত হয়। পরে ১৩১৪ সালে ‘হাস্তকৌতুক’ ও ‘ব্যঙ্গকৌতুক’ নামে গ্রন্থাকারে বাহির হয়।

এই নূতন ধরণের হাস্তকৌতুক-প্রবর্তনের ভূমিকাস্বরূপ কবি লিখিয়াছিলেন,—

“স্বর্ষের আলো নহিলে গাছ ভালো করিয়া বাড়ে না, আমোদ-প্রমোদ না থাকিলে মানুষের মনও ভালো করিয়া বাড়িতে পারে না।...বিশুদ্ধ আমোদ-প্রমোদ মাত্রকেই আমরা ছেলেমানুষী জ্ঞান করি—বিজ্ঞলোকের, কাজের লোকের পক্ষে সে-গুলো নিতান্ত অযোগ্য বলিয়া বোধ হয়। কিন্তু ইহা আমরা বুঝি না যে যাহারা বাস্তবিক কাজ করিতে জানে তাহারই আমোদ করিতে জানে।” (বালক, জ্যৈষ্ঠ, ১২৯২)।

এই কৌতুক-নাট্যগুলি সম্বন্ধে কবি ‘হাস্তকৌতুক’-এর মুখবন্ধে লিখিয়াছেন,—

“এই ক্ষুদ্র কৌতুক-নাট্যগুলি হৈয়ালি-নাট্য নাম ধরিয়া ‘বালক’ ও

‘ভারতী’তে বাহির হইয়াছিল। যুরোপে শারাড্ (charade) নামক এক প্রকার নাট্যলেখা প্রচলিত আছে, কতকটা তাহারই অল্পকরণে এগুলি লেখা হয়। ইহার মধ্যে হেয়ালি রক্ষা করিতে গিয়া লেখা সংকুচিত করিতে হইয়াছিল—আশা করি সেই হেয়ালির সন্ধান করিতে বর্তমান পাঠকগণ অনাবশ্যক কষ্ট স্বীকার করিবেন না। এই হেয়ালিনাট্যের কয়েকটি বিশেষ ভাবে বালকদিগকেই আমোদ দিবার জন্য লিখিত হইয়াছিল।”

কবি যাহাই বলুন, ইউরোপীয় শারাড-এর সঙ্গে এই কোতুক-নাট্যগুলির বিশেষ সাদৃশ্য নাই। ইহাদের হাশুরসের মূল নিহিত আছে অস্বাভাবিকত্বে ও আতিশয্যে। কথোপকথনের মধ্যে এই অস্বাভাবিকত্বে একটা হাসির উচ্ছ্বাস আমাদিগকে উল্লসিত করিয়া আনন্দ দান করে।

‘হাশুকোতুক’-এর মধ্যে ‘খ্যাতির বিড়ম্বনা’টি সর্বোৎকৃষ্ট রচনা। ইহার মধ্যে ঘটনার গতিতে বেশ একটু নাটকীয়ত্ব ফুটিয়া উঠিয়াছে। বিভিন্ন চরিত্রে বিভিন্ন প্রকারের কোতুক একমুখী হইয়া পরিণামে একটি চরম অবস্থা বা climax-এর সৃষ্টি করিয়াছে এবং প্রথম হইতে শেষ পর্যন্ত একটা আমোদজনক কোতুহল অক্ষুণ্ণ আছে। ‘রোগীর বন্ধু’ও চমৎকার রচনা। রোগীর ভয় ও তাহার বন্ধুর উপদেশের ফলে সেই ভয়ের উত্তরোত্তর বৃদ্ধি যথার্থ উপভোগ্য হইয়াছে।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষের দিকে ব্রাহ্মধর্মের প্রবল আন্দোলনে ও ইংরেজী শিক্ষা ও সভ্যতার প্রসারে যুক্তিবাদী শিক্ষিত-সম্প্রদায় হিন্দু-ধর্মের চিরাচরিত অহুষ্ঠান ও বন্ধমূল সংস্কারের উপর ক্রমেই আস্থাহীন হইয়া পড়িতেছিল। তখন প্রাচীন সামাজিক প্রতিষ্ঠান ও ধর্মসম্বন্ধীয় মতবাদ-সমর্থন ও দৃঢ়ভাবে তাহা প্রতিষ্ঠা করিবার জন্য হিন্দুসমাজের মধ্যে একটা নূতন চেতনার উদ্ভব হয়। বলিতে গেলে, বঙ্কিমচন্দ্রই এই নূতন হিন্দু-চেতনার প্রবর্তক, এই নব্যহিন্দু-আন্দোলনের স্রষ্টা। ‘নবজীবন’ ও ‘প্রচার’ নামক দুইটি মাসিকপত্র ছিল এই নব্যহিন্দু-ভাবধারার প্রচারক।

বঙ্কিমচন্দ্র ব্রাহ্মধর্মের নিরাকার উপাসনা, জীলোকদিগের উচ্চশিক্ষা, জীস্বাধীনতা, বিদ্যাসাগর মহাশয়ের বিধবা বিবাহ-আন্দোলন প্রভৃতি সমর্থন করিতে পারেন নাই। এ-বিষয়ে তিনি ছিলেন বিশেষ সংরক্ষণ-পন্থী। প্রাচীন হিন্দু-আদর্শের পুনরুজ্জীবন ছিল তাঁহার লক্ষ্য, তাঁহার ব্রত। এই হিন্দুধর্মের সমস্ত সংস্কার, প্রাচীন-সামাজিক প্রথা ও রীতিনীতিকে তিনি দেশাত্মবোধের ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত করিয়া এক নূতন জাতীয়-চেতনার সৃষ্টি করিয়াছিলেন। এমন কি, এক নূতন ধর্মতত্ত্বও প্রতিষ্ঠিত করিতে চাহিয়াছিলেন তিনি। কোমত প্রভৃতি পাশ্চাত্য দার্শনিক

মনসীষীদের জনহিতবাদের সহিত গীতার নিকাম কর্মবাদ মিশাইয়া তিনি এক অভিনব হিন্দুধর্ম প্রচার করিয়াছিলেন। এই নৃতম ধর্মমতের নিদর্শন তাঁহার রচিত অনেকে উপন্যাসের মধ্যেও পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথ আদি-ব্রাহ্মসমাজের সম্পাদক হইয়া বঙ্কিমচন্দ্রের এই ধর্মমতের প্রতিবাদ করেন। ইহা লইয়া সাময়িক পত্রিকায় (ভারতী, ১২৯১, অগ্রহায়ণ; প্রচার, ১১৯১, অগ্রহায়ণ; ভারতী, ১২৯১, পৌষ, ইত্যাদি) এই দুই দিক্‌পালের মধ্যে কিছু বাদানুবাদও হয়।

এই সময় এই নব্যহিন্দু-আন্দোলন আবার অত্যন্ত জোরালো হয় শশধর তর্কচূড়ামণি ও শ্রীকৃষ্ণপ্রসন্ন সেনের বক্তৃতায়। তর্কচূড়ামণি মহাশয় হিন্দুর নানা সংস্কার, প্রথা, আচার-ব্যবহারকে মনগড়া বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যার সাহায্যে বিশেষ যুক্তিসিদ্ধ ও অত্যাশ্চর্য বলিয়া প্রচার করেন; সেন মহাশয় ‘কৃষ্ণানন্দ’ নাম গ্রহণ করিয়া নিজেকে কঙ্কি-অবতার বলিয়া ঘোষণা করেন। হিন্দুরা যে প্রাচীন আর্ঘজাতির বংশধর এবং তাহাদের নিতান্ত যুক্তিহীন, অন্ধ কুসংস্কারও যে বৈজ্ঞানিক সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত—হিন্দুসমাজের এই দম্ভ ও আশ্বালনে চারিদিক মুখর হইয়া উঠিয়াছিল। মূর্তি-উপাসনা, গুরুবাদ, অবতারবাদ, জাতিভেদ প্রভৃতির বৈশিষ্ট্য-প্রচারে প্রতিক্রিয়াশীল, সংরক্ষণ-পন্থী হিন্দুসমাজ মাতিয়া উঠিয়াছিল।

রবীন্দ্রনাথ তাঁহার ‘হাস্তকৌতুক’ ও ‘ব্যঙ্গকৌতুক’-এর কয়েকটি নাটিকায় এই আধার্মিক ও নব্যহিন্দুয়ানিকেই বিদ্রূপ করিয়াছেন। ঐ সময়ে রচিত তাঁহার ‘দাম্-চাম্’ নামক কবিতা (কড়ি ও কোমল, প্রথম সংস্করণ) ও প্রিয়নাথ সেনকে লিখিত কবিতা-পত্র (ভারতী, ১২৯২, ফাল্গুন) প্রভৃতি এ-প্রসঙ্গে বিশেষভাবে স্মরণীয়। এই-সমস্ত রচনার মধ্যে কবি-মনের একটা আলোড়ন ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের মধ্য দিয়া আত্মপ্রকাশ করিয়াছে।

‘হাস্তকৌতুক’-এর মধ্যে ‘আর্থ ও অনার্থ’, ‘স্বপ্নবিচার’, ‘গুরুবিচার’ এবং ‘ব্যঙ্গকৌতুক’-এর মধ্যে ‘নূতন অবতার’ প্রভৃতি নাটিকায় এই নব্যহিন্দু-আন্দোলনের প্রতি কবির মনোভাবটি প্রতিফলিত হইয়াছে।

‘ব্যঙ্গকৌতুক’-এর ‘বশীকরণ’ নাটিকাটি নাটকীয় গুণে বেশ উজ্জ্বল। যদিও মন্দের সাহায্যে বশীকরণের মধ্যে কবির একটা প্রচ্ছন্ন বিদ্রূপের ভাব আছে, তবুও ইহার মূলহাস্তরস নিহিত রহিয়াছে ঘটনা-সংস্থানের মধ্যে, যাহাকে বলা যায় Comedy of errors. ইহা ‘গোড়ায় গলদ’-এর সমগোত্রীয়। ‘স্বর্গে চক্রটেবিল বৈঠক’টি অনেক পরবর্তী কালের রচনা। বর্তমান সভ্যতার প্রসারে দেবতার। কিভাবে তাঁহাদের অধিকারচ্যুত হইতেছেন, বিভিন্ন দেবতার মুখে তাহার বর্ণনাটি বেশ উপভোগ্য হইয়াছে।

ঋতুনাট্য

এই পর্যায়ের যে-সমস্ত রচনা ঋতুনাট্য নামে চিহ্নিত করা গিয়াছে, তাহাদের মূলে রহিয়াছে ঋতুর অন্তর্নিহিত ভাবকে গানের সূত্রে গাঁথিয়া দর্শকদের সম্মুখে উপস্থিত করিবার একটি প্রয়াস—ঋতুর লীলাবৈচিত্র্যকে মানবচিত্তে প্রতিফলিত করিয়া বাহির ও অন্তরের সমন্বয়ের দ্বারা—প্রকৃতি ও মানবের মিলন-সাধন দ্বারা এক অপূর্ব, ভাবগূঢ় আনন্দরস পরিবেষণ করিবার চেষ্টা। এই-সব ঋতুনাট্যে কবি প্রকৃতির মর্মস্থলে প্রবেশ করিয়া এক নূতন রূপ ও রস, এক নূতন ইন্দ্রিত ও ব্যঞ্জনার দ্বার খুলিয়া দিয়াছেন এবং সংগীতের অনির্বচনীয় রথে উঠাইয়া আমাদিগকে সেই আনন্দলোকে লইয়া গিয়াছেন। কবির এই শিল্পসৃষ্টির মধ্য দিয়া আমরা প্রকৃতিকে পাইয়াছি এক নূতন রূপে—দেখিয়াছি এক নূতন আলোকে ও তাৎপর্ষে। সংস্কৃত-সাহিত্যের মাধ্যমে আমরা প্রকৃতির বিচিত্র রূপের সঙ্গে পরিচিত আছি; ইংরেজ রোমান্টিক কবি ওয়ার্ডসওয়ার্থ-এর কবিতার মধ্য দিয়া প্রকৃতির অন্তরালবতিনী এক চিন্ময়ীশক্তির ধ্যানও দেখিয়াছি আমরা, কিন্তু প্রকৃতির রূপ ও ভাবকে—এই মৃন্ময় ও চিন্ময় অংশকে সুরের ইন্দ্রজালে বন্দী করিয়া এক অনির্বচনীয় রসবস্তুতে পরিণত করার দৃষ্টান্ত এক রবীন্দ্রনাথের নিকটই মিলিয়াছে। বস্তুত এই ঋতুনাট্যগুলি অদ্বিতীয় প্রকৃতি-প্রেমিক কবির এক অভিনব শিল্পরূপ।

ঋতুর রূপ-রস-রহস্যকে অল্পভবগম্য করিবার যে আয়োজন করা হইয়াছে, তাহার মধ্যে লক্ষ্য করা যায় একটা নাটকীয় আঙ্গিক। এই ঋতুনাট্যগুলিতে একজন ভাব-ব্যাখ্যাতা আছে, তা ছাড়া অগ্ৰাগ্ৰ রসজ্ঞ দর্শকও আছে, তাহাদের সম্মুখে প্রকৃতি-প্রতিনিধিরা সংগীতে অভিনয় করিয়া চলিয়াছে,—বিভিন্ন ঋতু, বাদললক্ষ্মী, শরৎশ্রী, স্তম্ভর, নদী, বনভূমি, দখিনহাওয়া, বেগুন, আম্রকুঞ্জ, বকুল, মাধবী, করবী, মালতী প্রভৃতির প্রবেশ ও প্রস্থান আছে,—গানে তাহাদের কথা ব্যক্ত হইতেছে। তাই বলিয়া ইহা কেবলমাত্র গানের পালাই নয়—ইহার মধ্যে আছে একটা সূক্ষ্ম নাটকের আবহাওয়া। মাহুষের ব্যাখ্যার পটভূমিকায় প্রকৃতি সুরের রেখাচিত্র অঙ্কন করিয়া চলিয়াছে। প্রকৃতিই এখানে অনেকটা অভিনেতার অংশ গ্রহণ করিয়াছে। পূর্বে আলোচিত রূপক-সাংকেতিক নাটকে আমরা দেখিয়াছি, প্রকৃতি নানাভাবে শুধু পটভূমিকাই রচনা করিয়াছে। ঋতুনাট্যে কিন্তু প্রকৃতিই অভিনয় করিতেছে। মাহুষ রহিয়াছে পটভূমিকায়। প্রায় সব ক'টি ঋতু-নাট্যেই ব্যাখ্যা আছে গল্পে, কেবল 'নটরাজ ঋতুরঙ্গশালা'-য় গল্প-ব্যাখ্যার পরিবর্তে ব্যাখ্যা আছে

কবিতায়। এই কবিতাগুলিই ব্যাখ্যার উদ্দেশ্যসাধন করিয়া বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটা যোগসূত্রের কাজ করিতেছে।

রবীন্দ্র-প্রতিভার শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তি সংগীতে, ইহাতে সন্দেহের অবকাশমাত্র নাই যে, রবীন্দ্র-প্রতিভা একান্তভাবে সংগীত-প্রাণ। অতি সূক্ষ্ম, অতীন্দ্রিয় ভাবের উপযুক্ত বাহনই গান। জগৎ ও জীবনকে কবি এক অখণ্ড দৃষ্টি দিয়া দেখিয়াছেন,—কোনো খণ্ডতা ও আংশিকতা সেখানে দেখিতে পান নাই। স্বর খণ্ডকে, বিচ্ছিন্নকে এক অখণ্ড সমগ্রতায় উন্নীত করে, খুলিয়া দেয় বাস্তবের উল্লেখ এক ভাবলোকের দ্বার এবং আমাদের সমস্ত অল্পভবশক্তিকে জাগ্রত করিয়া একটা অলৌকিক রস-চেতনায় ছন্দকে পূর্ণ করে। এই দিব্য-চেতনায় ভাবের অতি সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনাটিও ধরা পড়ে। কবি তাঁহার প্রথম নাট্যপ্রচেষ্টা ‘বান্মাকি-প্রতিভা’, ‘মায়া’র খেলা’ প্রভৃতিতে স্বরকেই একান্তভাবে গ্রহণ করিয়াছিলেন। আবার জীবনের শেষের দিকেও তিনি গানের দিকেই বেশি ঝুঁকিয়া পড়িয়াছিলেন। তাঁহার সমস্ত নাটকেই গানের সংখ্যা উত্তরোত্তর বাড়িয়াই চলিতেছিল। কবি-রচিত দীর্ঘ কবিতাগুলিতেও এই সময় তাঁহাকে স্বরসংযোগ করিতে দেখা যায়। এই সময় হইতেই তিনি গানের সঙ্গে নৃত্য যোগ করেন। সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাবকে, অনির্দিষ্টকে, নির্বিশেষকে কল্পনা ও অল্পভূতির মধ্যে ধরিতে হইলে গানের সঙ্গে নৃত্যই সে-উদ্দেশ্যসাধনের প্রধান সহায়। তাই জীবনের শেষ পর্বে কবি নৃত্যনাট্যের প্রতি আকৃষ্ট হন।

এই পর্বের ঋতুসংগীতগুলি রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ দান। ভাবের ব্যঞ্জনা, কল্পনার লীলায়, বাণীক্লপের ঔজ্জল্যে এগুলি অনবদ্য। প্রকৃতি যেন নিজেই নিজের মনের অন্তর্গত ভাবটি উদ্ঘাটন করিতেছে। এই ঋতুনাট্যগুলিতে গানের সঙ্গে নাচও প্রবর্তিত হইয়াছিল। গানের ভাবটি ফুটাইবার জন্ত দেহের বিচিত্র লীলায়িত ছন্দ সাহায্য করিত। এই ঋতুনাট্য হইতেই কবি গানের সঙ্গে সঙ্গে নৃত্যের অবতারণা আরম্ভ করেন। অবশ্য এগুলি ছিল খণ্ড খণ্ড ভাবের নাচ, পরবর্তী কালে কবি একটি কথাবস্ত বা প্রসঙ্গকে অবলম্বন করিয়া পুরাপুরি নৃত্যনাট্য গড়িয়া তুলিয়াছেন। ঋতুনাট্যে আসলে গানেরই প্রাধান্য, যদিও নৃত্য বর্তমান—আবার নৃত্যনাট্যে নৃত্যেরই প্রাধান্য, যদিও গান বর্তমান। তবে গঙ্গা-যমুনারি মতো কবির দুইটি সৃষ্টিধারাই চলিয়াছে পাশাপাশি শেষ বয়সে।

এই ঋতুনাট্যের মধ্যে কবি-মনের যে-তত্ত্বানুভূতি রূপায়িত হইয়াছে, তাহা রবীন্দ্র-সাহিত্যের সুপরিচিত তত্ত্ব। প্রকৃতি ও মানব একই প্রাণের অভিব্যক্তি—প্রকৃতির মধ্যে যে-প্রাণের লীলা চলিতেছে, মানুষের মধ্যেও সেই একই প্রাণের লীলা। প্রকৃতির মধ্যে যেমন একই প্রাণশক্তি ভিন্ন ভিন্ন বেশ পরিয়া ভিন্ন ভিন্ন

ঋতুতে উপস্থিত হইতেছে ;—বাহিরের দৃষ্টিতে আমরা তাহাকে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে দেখিতেছি বটে, কিন্তু সেগুলি একই চিরনবীন প্রাণের রূপান্তর মাত্র—মানুষের মধ্যেও সেই চিরনবীন প্রাণ জরা-বার্ধক্য, জন্ম-মৃত্যুর মধ্য দিয়া রূপ হইতে রূপান্তরে আব্রুপ্রকাশ করিতে করিতে অব্যাহত গতিতে চলিয়াছে। বাহিরের দৃষ্টিতে আমরা জরা-মৃত্যুই দেখিতেছি বটে, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে তাহা একই প্রাণশক্তির রূপ হইতে রূপান্তর। (‘ফাস্তুনী’র আলোচনা দ্রষ্টব্য)

এই ঋতুসংগীত-রচনার মধ্যে কবির একটা শিক্ষামূলক উদ্দেশ্যও কিন্তু বর্তমান ছিল। ‘শারদোৎসব’, ‘ফাস্তুনী’ প্রভৃতি নাটক ও ঋতু সম্বন্ধে বহু সংগীত তিনি শান্তিনিকেতনের ছাত্র ও শিক্ষকদের অভিনয় ও গানের জন্তই প্রথমে রচনা করেন। প্রকৃতি-চর্চা ছিল শান্তিনিকেতনের শিক্ষার অপরিহার্য অঙ্গ। কবির অনেক উক্তি এ সাক্ষ্য বহন করে,—

“একদিন শান্তিনিকেতনে আমি যে শিক্ষাদানের ব্রত নিয়েছিলুম, তার সৃষ্টিক্ষেত্র ছিল বিধাতার কার্যক্ষেত্র—আহ্বান করেছিলুম এখানকার জল-স্থল-আকাশের সহযোগিতা। জ্ঞাননাথনাকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলুম আনন্দের বেদীতে। ঋতুদের আগমনী গানে ছাত্রদের মনকে বিশ্বপ্রকৃতির উৎসব-প্রাঙ্গণে উদ্বোধিত করেছিলুম।”

“এখানে ছেলেরা জীবনের আরম্ভকালকে বিচিত্র রসে পূর্ণ করে নেবে, এই আমার অভিপ্রায়...প্রকৃতির সঙ্গে নিত্যযোগে গানে অভিনয়ে ছবিতে আনন্দ-রস আনন্দের নিত্যচর্চায় শিশুদের মগ্নচৈতন্যে আনন্দের স্মৃতি সঞ্চিত হয়ে উঠবে, এইটেকেই লক্ষ্য করে কাজ আরম্ভ করা গেল।”

“আমি যখন এই শান্তিনিকেতনে বিদ্যালয় স্থাপন করে এখানে ছেলেদের আনলুম...আমার একান্ত ইচ্ছা ছিল যে, এখানকার প্রভাতের আলো, শ্রামল প্রান্তর, গাছপালা যেন শিশুদের অন্তর স্পর্শ করতে পারে। কারণ প্রকৃতির সাহচর্যে তরুণ চিত্তে আনন্দসঞ্চারের দরকার আছে ; বিশ্বের চারিদিককার রসান্বাদ করা ও সকালের আলো সঙ্ঘ্যার সূর্যাস্তের সৌন্দর্য উপভোগ করার মধ্য দিয়ে শিশুদের জীবনের উন্মেষ আপনার থেকেই হতে থাকে।...এই উদ্দেশ্যে আমি আকাশ-আলোর অঙ্কশায়ী উদার প্রান্তরে এই শিক্ষাকেন্দ্র স্থাপন করেছিলুম।” (বিশ্ভারতী, পৃ: ২২, ৭৭ ; আশ্রমের শিক্ষা, ইত্যাদি)

শেষবর্ষণ

(১৩৩২)

রাজসভায় ঋতু-উৎসব আরম্ভ হইয়াছে। ‘শেষবর্ষণ’ পালার গীতাভিনয় হইবে। রাজা, পারিষদবর্গ, রাজকবি বসিয়া আছেন—ইহারা সকলেই দর্শক। আর আছেন নটরাজ, নাট্যাচার্য—ইহারা ব্যাখ্যাতা, প্রযোজক; আর আছে গায়ক-গায়িকারা—ইহারা অভিনেতা। রাজা প্রকৃত সমঝদার, কিন্তু ‘ছদ্মরসিক, বাধার ছলে রস নিংড়ে বের করেন।’ রাজকবি প্রাচীন পদ্ধতির রচনার সহিত পরিচিত, এই নূতন রচনাকে একটু বক্রদৃষ্টিতে দেখিতেছেন; পারিষদবর্গ—সাধারণ দর্শক—এইরূপ রচনার ভাষাকে হেঁয়ালি মনে করে।

পালার বিষয়বস্তু—বর্ষার বিদায়-গ্রহণ ও শরতের আগমন। নটরাজের আদেশে গায়ক-গায়িকারা বর্ষার আবাহন করিতেছে,—

এসো নীপবনে ছায়াবীথিতে,
এসো করো স্নান নবধারাজলে।
দাও আকুলিয়া ঘন কালো কেশ,
পরো দেহ ঘেরি মেঘনীল বেশ।

স্বরে যখন বর্ষা বাহিরে রূপ ধরিয়াছে, তখন—

নটরাজ। মহারাজ, এখন একবার ভিতরের দিকে তাকিয়ে দেখুন, ‘রজনী শাউন ঘন, ঘন দেয়া গরজন, রিমঝিম শব্দে বরিষে’।

রাজা। ভিতরের দিকে? সেই দিকের পথই তো সব চেয়ে দুর্গম।

নটরাজ। গানের স্রোতে হাল ছেড়ে দিন, স্তম্ভ হব। অনুভব করছেন কি প্রাণের আকাশের পূব হাওয়া মুখর হয়ে উঠল। বিরহের অন্ধকার ঘনিষ্ণেছে। ওগো সব গীতরসিক, আকাশের বেদনার সঙ্গে হৃদয়ের রাগিণী মিল করো। ধরো ধরো—

ঝরে ঝর ঝর ভাদর বাদর,
বিরহকাতর শর্বরী।
কিরিছে এ কোন্ অসীম রোদন
কানন কানন মর্মরি।
আমার প্রাণের রাগিণী আজি এ
গগনে গগনে উঠিল বাজিয়ে।

এই যে আকাশের বাণীর সঙ্গে হৃদয়ের রাগিণীর মিল করা—ইহার মধ্যেই তো! স্বভূ-উৎসবের সার্থকতা। বাহিরের বর্ষার মধ্যে আছে যে-বিরহের ভাব, আছে যে-বেদনা, অন্তরের মধ্যে তাহাকে গ্রহণ করিলেই মিলন হইবে বাহির ও ভিতরের—একাত্ম হইবে মানুষ ও প্রকৃতি। এই বিরহের রসই বর্ষার অন্তরের রস। বর্ষার বিরহ-সংক্রামিত মানব-হৃদয়ও অকারণ উৎকণ্ঠায় হয় উদ্ভিন্ন।

কালিদাস বলেন, মেঘ দেখলে স্ত্রী মানুষও আনমনা হয়ে যায়। এইবার সেই যে “অনুধাবৃতি চেতঃ,” সেই যে পথ-চেয়ে-থাকা আনমনা, তারই গান হবে।—

পূব হাওলাতে দেয় দোল আজ মরি মরি।

হৃদয় নদীর কূলে কূলে জাগে লহরী।...

বিরহীর বেদনা রূপ ধরে দাঁড়াল—ঘনবর্ষার মেঘ আর ছায়া দিয়ে গড়া সজল রূপ। অশান্ত বাতাসে ওর স্বর পাওয়া গেল—

অশ্রুভরা বেদন দিকে দিকে জাগে।

আজি গ্রামল মেঘের মাঝে

বাজে কার কামনা।

চলিছে ছুটিয়া অশান্ত বায়,

ক্রন্দন কার তার গানে ধ্বনিছে,

করে কে সে বিরহী বিকল সাধনা।

বর্ষার এই বিরহের পরে মিলনও আছে,—“থুব বড়ো মিলন, অবনীর সঙ্গে গগনের’। মানবজীবনেও এই মিলন আসে বহুপ্রত্যাশিত মুহূর্তে অমূল্য রত্নের মতো। ‘এ সংসারে বিরহের সরোবরের চারিদিক ছলছল করছে, মিলন-পদ্মটি তারই বুকে তুলত ধন’।

পরিপূর্ণ বর্ষার মূর্তি শ্রাবণ। কিন্তু শ্রাবণ ঘরছাড়া উদাসী। আলুথালু তার জটা। চোখে তার বিহ্বল্য। অশ্রান্ত ধারায় একতারার একই স্বর সে বাজিয়ে সারা হল। পথহারা তার সব কথা বলে শেষ করতে পারলে না।’

যেমন বর্ষা পরিপূর্ণতা লাভ করিল, অমনি তাহার সর্বত্যাগী সম্যাসীর বেশ। ভোগ পরিপূর্ণ করিয়া আনন্দে সে রিক্ত হইল। ঐশ্বর্যের সার্থকতাই ত্যাগে—পরিপূর্ণতার সফলতা রিক্ততায়। রাজাই প্রকৃত সম্যাসী হইবার অধিকারী। রবীন্দ্রনাথের ইহা একটি প্রিয় ভাব (‘কবির দীক্ষা’, ‘শারদোৎসব’, ‘বসন্ত’ প্রভৃতি স্মরণীয়)। এই ভাবটি ‘তেন ত্যক্তেন ভূঞ্জীথাঃ’রই একটি রূপ-বিশেষ।

এমন সময় পূর্বাকাশে আলোর আভাস দেখা গেল।—

রাজা। পূব দিকটা আলো হয়ে উঠল যে, কে আসে?

নটরাজ। শ্রাবণের পূর্ণিমা।

রাজা। নটরাজ, শ্রাবণের পূর্ণিমায় পূর্ণতা কোথায়? ও তো বসন্তের পূর্ণিমা নয়।

নটরাজ। মহারাজ, বসন্তপূর্ণিমাই তো অপূর্ণ। তাতে চোখের জল নেই কেবলমাত্র হাসি। শ্রাবণের শুরুতে হাসি বলছে আমার জিত, কান্না বলছে আমার। ফুল ফুটাবার সঙ্গে ফুল ঝরাবার মালা বদল। ওগো কলস্বরী, পূর্ণিমার ডালাটি খুলে দেখো, ও কী আনলে।

আজ শ্রাবণের পূর্ণিমাতে কী এনেছিস বল,
হাসির কানায় কানায় ভরা কোন্ নয়নের জল।

বর্ষার চরম পরিপূর্ণতা শ্রাবণ-পূর্ণিমা। শ্রাবণ-পূর্ণিমায় একদিকে যেমন পূর্ণতা, অগ্ন্যদিকে তেমনি রিক্ততার সূচনা। ইহার পর হইতেই বর্ষার বিদায়ের পালা আরম্ভ হইবে,—তাই হাসি ও কান্না, আনন্দ ও বিবাদ এখানে হাত ধরাধরি করিয়াছে।

রাজা। বেশ, বেশ, এটা মধুর লাগল বটে।

নটরাজ। কিন্তু মহারাজ, কেবলমাত্র মধুর? সেও তো অসম্পূর্ণ?

...মধুরের সঙ্গে কঠোরের মিলন হলে তবেই হয় হরপার্বতীর মিলন। সেই মিলনের গানটা ধরো।

বজ্র-মাণিক দিয়ে গাঁথা
আবাচ তোমার মালা।
তোমার শ্রামল শোভার বুকে
বিহ্ব্যতের জ্বালা।...
সবুজ অধার ধারায় ধারায়
প্রাণ এনে দাও তপ্ত ধারায়,
বামে রাখ ভয়ংকরী
বস্থা মরণ ঢালা।

রাজা।...হাসির সঙ্গে কান্না, মধুরের সঙ্গে কঠোর...বিরহ মিলন সব রকমই তো খণ্ড খণ্ড করে হল, এইবার বর্ষার একটা পরিপূর্ণ মূর্তি দেখাও দেখি।

গায়ক-গায়িকারা গাহিল,—

ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে,

জলসিক্ত ক্ষিতি-সৌরভ-রতনে,

ঘনগোরবে নবযৌবনা বরষা,

শ্রাম গভীর সরসা । ইত্যাদি

রাজার ‘মন ভরিয়া’ উঠিয়াছে ; তাঁহার মত—‘আজকের মতো বাদলের পালাই চলুক...বাদলকে বিদায় দেওয়া চলবে না।’ কিন্তু নটরাজ বলেন,—‘তাহলে কবির সঙ্গে বিরোধ বাধবে। তাঁর পালায় বর্ষা এবার যাব যাব করছে।’ পালার বিষয়বস্তু তো বর্ষামঙ্গল নয়,—ইহা বর্ষার বিদায় ও শরতের আগমনের পালা। বর্ষাকে তো ধরিয়া রাখা যাইবে না,—বাদলের শ্রামল ছায়ার আর সময় নাই, সে ‘পালাতে চায়...শরতের আলোর সঙ্গে তার খেলা ; আকাশে হবে আলোয় কালোয় যুগল-মিলন।’

শরতের প্রথম প্রত্যুষে শুকতারার দেখা দিল অন্ধকারের প্রান্তে। আকাশের আলোকের লিপিটি ভাষান্তরে লিখিয়া দিল শেফালি ধরণীতে।

রাজা। নটরাজ, অমন শুকতারাতে শেফালিতে ভাগ করে করে শরৎকে দেখাবে কেমন করে।

নটরাজ। আর দেরি নেই, কবি ফাঁদ পেতেছে...শুভ্র শান্তির মূর্তি ধরে এইবার আনুন শরৎশ্রী। সজল হাওয়ার দোল থেমে যাক—আকাশের আলোক-শতদলের উপর তিনি চরণ রাখুন, দিকে দিগন্তে সে বিকশিত হয়ে উঠুক।

এস শরতের অমল মহিমা

এস হে ধীরে।

বাদললক্ষ্মীর প্রবেশ

রাজা। ওকী হোলো নটরাজ, সেই বাদললক্ষ্মীই তো ফিরে এলেন ; মাথায় সেই অবগুণ্ঠন।

নটরাজ। চিনতে সময় লাগে মহারাজ...ভোররাত্রিকেও নিশীথরাত্রি বলে ভুল হয়! কিন্তু ভোরের পাখির কাছে কিছুই লুকোনো থাকে না ; অন্ধকারের মধ্যে সে আলোর গান গেয়ে ওঠে। বাদলের ছলনার ভিতর থেকেই কবি শরৎকে চিনেছে। প্রিয়দশিকা, সময় হয়েছে, এইবার বাদললক্ষ্মীর অবগুণ্ঠন খুলে দেখো। চিনতে পারবে সেই ছদ্মবেশিনীই শরৎপ্রতিমা। বর্ষার ধারায় যার কণ্ঠ গদগদ, শিউলীবনে তাঁরই গান, মালতী-বিতানে তাঁরই বাণির ধ্বনি।

এবার অবগুষ্ঠন খোলো।

গহন মেঘমায়ায় বিজন বনছায়ায়

তোমার আলসে অবলুষ্ঠন সারা হল।

শিউলি-সুরভি রাতে

বিকশিত জ্যোৎস্নাতে

মৃদু মর্মর গানে তব মর্মের বাণী বলো।

অবগুষ্ঠন মোচন

নটরাজ। অবগুষ্ঠন তো খুলল। কিন্তু এ কী দেখলুম। এ কি রূপ না বাণী ?
একি আমায় মনের মধ্যে, না আমার চোখের সামনে ?

তোমার নাম জানিনে সুর জানি।

তুমি শরৎপ্রাতের আলোর রানী।

এই শরৎপ্রতিমা রূপ ও বাণী উভয়ই,—চোখের সামনেও বটে, অন্তরের মধ্যেও
বটে—বাহিরে প্রকৃতির মধ্যে রূপ, অন্তরের মধ্যে বাণী।

রাজা। শরৎশ্রী কাকে ইশারা করে ডাকছে ? বলো তো এবার কে আসবে ?

নটরাজ। উনি ডাকছেন স্নন্দরকে। যা ছিল ছায়ার কুঁড়ি তা ফুটল আলোর
ফুলে। গানের ভিতর দিয়ে তাকিয়ে দেখুন।

স্নন্দরের প্রবেশ

কার বাঁশি নিশিভোরে বাজিল মোর প্রাণে ?

ফুটে দিগন্তে অরণ-কিরণ-কলিকা।

শরতের আলোতে স্নন্দর আসে ধরণীর আঁধি যে শিশিরে ভাসে,

হৃদয় কুণ্ডলনে মর্মরিল মধুর শেফালিকা।

রাজা। নটরাজ, শরৎলক্ষ্মীর সহচরটি এরই মধ্যে চঞ্চল হয়ে উঠলেন কেন ?

নটরাজ। শিশির শুকিয়ে যায়, শিউলি ঝরে পড়ে, আখিনের সাদা মেঘ
আলোয় যায় মিশিয়ে। ক্ষণিকের অতিথি স্বর্গ থেকে মর্তে আসেন ; কাঁদিয়ে
দিয়ে চলে যান। এই যাওয়া-আসায় স্বর্গমর্তের মিলনপথ বিরহের ভিতর
দিয়ে খুলে যায়।

সৌন্দর্য ক্ষণিকের অতিথি। তাহাকে চিরস্থায়ী করিয়া সংসারে ধরিয়া রাখা
অসম্ভব। ক্ষণ-স্পর্শের মধ্য দিয়া সে তাহার অনির্বচনীয়ত্বের আভাস দিয়া চলিয়া যায়।

নটরাজ। এইবার কবির বিদায় গান। বাঁশি হবে নীরব। যদি কিছু বাকি
থাকে সে থাকবে স্মরণের মধ্যে।

রাজা। ও কী। একেবারে শেষ হয়ে গেল নাকি? কেবল হৃদয়ের জ্ঞান গান বাঁধা হল, গান সারা হল? এত সাধনা, এত আয়োজন, এত উৎকর্ষা—তারপরে?

নটরাজ। ‘তার পরে’ প্রশ্নের উত্তর নেই সব চূপ। এই তো সৃষ্টির লীলা এ তো রূপণের পুঞ্জি নয়। এ যে আনন্দের অমিতব্যয়। মুকুল ধরেও যেমন ধরেও তেমনি। বাঁশিতে গান যদি বেজে থাকে সেই তো চরম।

রবীন্দ্রনাথের ঋতুনাট্য-পাঠকালে একটি মূলভাব স্মরণে রাখিতে হইবে। কবির মতে প্রকৃতির মধ্যে যে-প্রাণের লীলা চলিতেছে, মানবের মধ্যেও সেইরূপ একটি লীলা চলিয়াছে। একথা গোড়াতেই বলা হইয়াছে, আবারও দৃষ্টি আকর্ষণ করিতেছি—গ্রীষ্মের গুহ, রুক্ষ মূর্তি ও খরতাপের মধ্যেই আছে বর্ষার সজল স্নিগ্ধ রূপ—এই গুহতা শ্রামলতারি ভূমিকা মাত্র; আবার বর্ষার মেঘ ও ধারাবর্ষণের মধ্যেই সৃচিত হইতেছে শরতের নির্মল আকাশ ও সোনালী রৌদ্র; তেমনি শীতের রিক্ততার মধ্যেই লুকায়িত আছে বসন্তের অপূর্ব সাজসজ্জা। প্রকৃতির এই ঋতুপর্যায়ের মধ্যে দেখা যাইতেছে একই সত্তার বিভিন্ন অবস্থাভেদ—বিভিন্ন বেশপরিগ্রহ মাত্র। মানবের মধ্যেও একই চিরন্তন সত্তার বিভিন্ন অবস্থা—বাল্য-যৌবন-বার্ধক্য, জরা-মৃত্যু প্রভৃতি। ঋতুর অন্তর্নিহিত ভাবগুলির সঙ্গেও মানব-জীবনের ভাবের গভীর মিল আছে। বর্ষার মধ্যে আছে বিরহ, কোমলের সঙ্গে কঠোরের সমাবেশ,—শরতের মধ্যে আছে মিলনের আনন্দোচ্ছ্বাস; বসন্তের রাজ্যবেশের মধ্যে আছে বৈরাগ্য। এই হাসি-অশ্রু, বিরহ-মিলন, ত্যাগ-ভোগের মধ্য দিয়াই প্রবাহিত হইয়া চলিয়াছে মানবজীবন। এই প্রকৃতির সঙ্গে মানব-জীবনকে মিলাইয়া তাহার রস, রহস্য ও তাৎপর্য বুঝিতে পারিলেই মানবজীবন হইবে সার্থক—বাহির ও ভিতরের হইবে পরিপূর্ণ মিলন। ইহাই সংক্ষেপে রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতি-মানব-সম্বন্ধের দর্শনবাদ।

বসন্ত

(১০ই ফাল্গুন, ১৩২৩)

‘বসন্ত’—‘শেষবর্ষণ’-এর মতোই একটি পালা পান। ইহার বিষয়বস্তু হইল বসন্তের আগমন ও বিদায়। নাটকের আঙ্গিকে ইহাই রবীন্দ্রনাথের প্রথম পালা-গান রচনা। ইহার বৎসরাধিক কাল পূর্বে কবি ‘বর্ষামঙ্গল’ নাম দিয়া একটা গানের জ্ঞানসা করেন প্রথমে শান্তিনিকেতনে ও পরে কলিকাতায়। ইহাতে কেবল গান ও

কবিতা-আবৃত্তি ছিল। পালার অঙ্গ হিসাবে কাহারো বক্তব্য ছিল না। বসন্তই প্রথম ঋতুনাট্য, যেখানে কবি রাজসভা-টেকনিক গ্রহণ করিয়াছেন এবং ইহাতেই কবি প্রথম নাচের সূত্রপাত করেন।

“হু’একটি গানে নাচ ছিল, কিন্তু সে নাচ আজকালকার মতো নৃত্যধারায় শেখানো নাচ নয়। শেষ গানটিতে রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং গানের দলের সঙ্গে নাচে রঙ্গমঞ্চকে মাতিয়ে তুলেছিলেন।” (রবীন্দ্রসংগীত—শান্তিদেব ঘোষ, পৃঃ ২১০)

বসন্ত-পালার এই গানগুলি কিন্তু কবির উৎকৃষ্ট ঋতুসংগীতের নমুনা নয়। ‘শেষবর্ষণ’-এর গানের সেই কাব্য-সমৃদ্ধি ও বাণী-রূপের দীপ্তি ইহাদের নাই। ঋতুসংগীতের মধ্যে বর্ষা ও শরতের গানগুলিই নিঃসন্দেহ কবির সর্বোৎকৃষ্ট রচনা।

এখানেও পালার স্থানটি রাজসভা। রাজকোষ শূন্য প্রায় দেখিয়া রাজা পলাইয়া আসিয়াছেন কবির দ্বারা অনুষ্ঠিত বসন্তোৎসবের পালার গুণিতে। কবি বলিতেছেন—মহারাজ যেমন পলাতক, কবি নিজেও তেমনি জন্মপলাতক, আবার যাহার পালার গান করা হইতেছে, সে-ও চিরপলাতক।

কবি। ...এ দলে আপনি রাজসদ্বীপ পাবেন।

রাজা। রাজসদ্বীপ? কে বলো তো।

কবি। ঋতুরাজ।

রাজা। ঋতুরাজ? বসন্ত?

কবি। হাঁ মহারাজ। তিনি চিরপলাতক। আমারই মতো। পৃথ্বী তাঁকে সিংহাসনে বসিয়ে পৃথ্বীপতি করতে চেয়েছিল কিন্তু তিনি—

রাজা। বুঝেছি, বোধহয় রাজকোষের অবস্থা দেখে পালাতে ইচ্ছা করছেন।

কবি। পৃথিবীর রাজকোষ পূর্ণ করে দিয়ে তিনি পালান।

রাজা। কী দুঃখে।

কবি। দুঃখে নয়, আনন্দে।

বসন্ত পরম-ঐশ্বর্যশালী বলিয়াই চরমদানের দ্বারা যিক্ত হয়। এই ত্যাগে তাহার কোনো দুঃখ নাই—বরং ইহাতেই তাহার পরম আনন্দ। রাজা আনন্দে সন্ম্যাসী-বেশ ধারণ করে। সে রাজ-সন্ম্যাসী। যাহার ঐশ্বর্য আছে, সে-ই ত্যাগ করিতে পারে। ভোগীই প্রকৃত ত্যাগী হয়। পূর্বেই বলা হইয়াছে, ইহার রবীন্দ্রনাথের একটা বিশেষ-প্রিয় আইডিয়া।

কবি। ঋতুরাজ আসবেন, প্রস্তুত হবার জন্তে আকাশে একটা ডাক পড়েছে।

রাজা। বলছে কী।

কবি। বলছে, সব দিয়ে ফেলতে হবে।

রাজা। নিজেকে একেবারে শূন্য করে? সর্বনাশ!

কবি। না, নিজেকে পূর্ণ করে। নইলে দেওয়া তো ফাঁকি দেওয়া।

রাজা। মানে কী হোলো।

কবি। যে দেওয়া সত্যি, সে দেওয়াতে ভরতি করে। বসন্ত-উৎসবে দানের দ্বারাই ধরণী ধনী হয়ে উঠবে।

ঋতুরাজ যেমন পূর্ণতার আনন্দে সর্বস্ব দান করে, প্রকৃতিও তেমনি দানের দ্বারাই পূর্ণতা লাভ করে—দানের দ্বারাই ঐশ্বর্যশালিনী হয়। বসন্তসমাগমে অজস্র দানের দ্বারাই ধরণী তাহার সৌন্দর্য বিকশিত করে—প্রকৃতিত করে নানা ঐশ্বর্যের বিলাস। ‘শারদোৎসব’-এর ‘ঋণশোধ’-আইডিয়াটি এখানে স্মরণকরা যাইতে পারে।

ঋতুরাজ বসন্তের আগমনের পূর্বে তাহার পরিচরগণ প্রকৃতিকে সর্বস্ব-দানের আহ্বান জানাইতেছেন,—

সব দিবি কে, সব দিবি পায়,

আয় আয় আয়।

ডাক পড়েছে ওই শোনা যায়,

আয় আয় আয়।

আসবে-যে সে স্বর্ণরথে

জাগবি কারা রিক্ত পথে

পৌষয়জনী তাহার আশায়।

আয় আয় আয়।

প্রকৃতির সকলেই এই আহ্বানে সাড়া দিয়াছে।

বনভূমি বলিতেছে,—

বাকি আমি রাখবনা কিছুই

তোমার চলার পথে পথে

ছেয়ে দেব তুঁই।

গুণ্ণো মোহন, তোমার উত্তরীয়-

গন্ধে আমার ভরে নিয়ো,

বকুল বেলা যুঁই।

আম্রকুঞ্জ বলিতেছে—

ফল ফলবার আশা আমি মনেই রাখি নি রে।

আজ আমি তাই মুকুল ঝরাই দক্ষিণসমীরে।

রাজা বুঝিলেন—‘ফল ফলাব’ বলে কোমর বেঁধে বসলে ফল ফলে না। মনের আনন্দে ‘ফল চাইনে’ বলতে পারলে, ফল আপনি ফলে ওঠে। আশ্রকুঞ্জ মুকুল ঝরাতে সাহস পায় বলেই ‘তার ফল ধরে’।

এই সর্বস্বদানের আহ্বানে করবী, বেণুবন, দীপশিখা, মাধবী, শালবীথিকা, বকুল, নদী প্রভৃতি প্রস্তুত হইয়া ঋতুরাজের চরণে আশ্রনিবেদন করিতেছে ও রাজ-অতিথির আগমনী-সংগীত গাহিতেছে।

দখিন-হাওয়া গাহিতেছে,—

শুকনো পাতা কে যে ছড়ায় ওই দূরে

উদাস-করা কোন্‌ ঘরে।

ঘরছাড়া ওই কে বৈরাগী

জানিা যে কাহার লাগি

ক্ষণে ক্ষণে শূন্য বনে যায় ঘুরে।...

ছদ্মবেশে কেন খেল,

জীর্ণ এ বাস কেলো কেলো,

প্রকাশ করে চিরনূতন বন্ধুরে।

রাজা। ওহে কবি, তোমার এ পালাটা কী রকম করে তুলেছ। বরযাত্রীরই ভিড়, বর কোথায়। তোমার ঋতুরাজ কই।

কবি। ওই যে এই খানিক আগে দেখলেন।

রাজা। ওই জীর্ণ বসন পরে শুকনো পাতা ছড়িয়ে বেড়াচ্ছে? ওতে তো নবীনীর রূপ দেখলুম না। ও তো মূর্তিমান পুরাতন।

কবি। তবে তো চিনতে পারেন নি, ঠকেছেন। আমাদের ঋতুরাজের যে গায়ের কাপড়খানা আছে, তার একপিঠ নূতন, আর একপিঠ পুরাতন। যখন উলটে পরেন তখন দেখি শুকনো পাতা, ঝরাফুল; আবার যখন পালটে নেন তখন সকালবেলার মল্লিকা, সন্ধ্যাবেলার মালতী,—তখন ফাস্তুনের আশ্রমঞ্জরি, চৈত্রের কনকচাঁপা। উনি একই মানুষ, নূতন-পুরাতনের মধ্যে লুকোচুরি করে বেড়াচ্ছেন।

রাজা! তাহলে নবীনমূর্তিটা একবার দেখিয়ে দাও। আর দেরি কেন।

কবি। ওই-যে এসেছেন। পথিকবেশে, নূতন-পুরাতনের মাঝখানকার নিত্য-যাতায়াতের পথে।

রাজা। তোহার পলাতকা বুঝি পথে-পথেই থাকেন ?
কবি। হাঁ, উনি বাস্তুছাড়ার দলপতি ।

ঋতুচক্রের মধ্যে একই চিরনবীন বিভিন্ন বেশে আবির্ভূত হইতেছে । ইহা যেন একই ব্যক্তির একখানা কাপড় বদলাইয়া অল্প একখানা কাপড় পরিধান করা । আমরা বাহির হইতে সেই কাপড়ের বিভিন্ন রঙ ও রূপ দেখিতে পাইতেছি, কিন্তু পরিধানকারী একই ব্যক্তি । শীতের মধ্য হইতে বসন্তের আবির্ভাব হইল বটে, কিন্তু বসন্তের সৌন্দর্য—তাহার রাজ-ঐশ্বর্য তো চিরদিনের নয় । ক্ষণস্থায়ী তাহার অস্তিত্ব । সে চিরপথিক, ঘরছাড়া । তাহার সৌন্দর্য-প্রাচুর্যময় রাজবেশ ছাড়িয়া তাহাকে গ্রীষ্মের রিক্ত সন্ন্যাসিবেশ পরিতে হইবে । তাহার এই পূর্ণতা রিক্ততারই সূচনা করিতেছে ।

যখন বসন্তের মিলন-আনন্দে প্রকৃতি হইল পরিপূর্ণ, তখনই ঘনাইয়া আসিল বসন্তের বিদায়-লগ্ন ।

কবি। এবার সময় হয়েছে ।

রাজা। কিসের সময় ।

কবি। ঋতুরাজের যাবার সময় ।...পূর্ণ থেকে রিক্ত, রিক্ত থেকে পূর্ণ, এরই মধ্যে গুঁর আনাগোনা । বাঁধন পরা, বাঁধন খোলা, ওও যেমন এক খেলা, ও-ও তেমনি এক খেলা ।

রাজা। আমি কিন্তু ঐ পূর্ণ হওয়ার খেলাটাই পছন্দ করি ।

কবি। যথার্থ পূর্ণ হয়ে উঠলে রিক্ত হওয়ার খেলার ভয় থাকে না ।

ঋতুরাজের বিদায়-বার্তা ঘোষিত হইল ।—

এখন আমার সময় হলো
যাবার দুয়ার খোলো খোলো ।
হোলো দেখা, হোলো মেলা,
আলোছায়ায় হোলো খেলা,
স্বপন-বে সে ভোলো ভোলো !

মাধবী, ঝুমকোলতা, আকন্দ, ধুতুরা, জবা, প্রভৃতি কুল নিজ নিজ বেদনা চাপিয়া বসন্তকে বিদায় দিল । সকলেই বুঝিল,—

ওরে পথিক, ওরে প্রেমিক,
বিচ্ছেদে তোর খণ্ডমিলন পূর্ণ হবে ।

পূর্ণতা ও রিক্ততা, ঐশ্বর্য ও সন্ন্যাস, ভোগ ও ত্যাগ, বাধন-পর্যাপ্ত ও বাধন-খোলা, বিরহ ও মিলন একই সত্যের বিভিন্ন দিক—এপিঠ ও পিঠ মাত্র। কোনোটাই একান্ত নয়, পূর্ণ নয়—থণ্ড মাত্র,—উভয়কে মিলাইয়া পূর্ণ সত্তা। প্রকৃতি-জীবনে ও মানব-জীবনে এই একই সত্যের প্রকাশ। এই ভাবটি রবীন্দ্র-সাহিত্যের একটি মৌলিক ভাব।

নবীন

(১৩৩৭)

‘নবীন’ বসন্তোৎসবের পালাগান। বসন্তের আবাহন ও অভিনন্দনে ইহার আরম্ভ এবং বিদায়ে ইহার শেষ। ‘বসন্ত’-এর সঙ্গে ইহার মূলতত্ত্ব ও উপস্থাপনের যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে। পূর্বের দুইটি ঋতুনাট্যের মতো রাজসভায় অভিনয়ের জন্ত ইহার স্থান নির্দেশ করা হয় নাই, কোনো ব্যক্তিবিশেষের কথোপকথনও ইহাতে নাই। ইহার গচ্ছাংশই গানের ভাবব্যাখ্যা ও যোগসূত্র-রক্ষার কাজ করিতেছে। অভিনয়কালে কবিই এগুলি পাঠ করিতেন।

‘নবীন’-এর একটি বিশেষ দিক এই যে, এই ঋতুনাট্যে কবি-গানের সঙ্গে নাচকে বিশেষভাবে যুক্ত করেন। নানা ধরনের নৃত্যের সমাবেশে কবি ইহার ভাবের রূপদানের চেষ্টা করিয়াছিলেন। ইহার পর হইতেই তিনি পূর্ণাঙ্গ নৃত্যনাট্য-রচনায় মনোনিবেশ করেন।

“জাহ্নয়ারীতে (১২৩১) গুরুদেব দেশে ফিরে মার্চমাসে বসন্ত উৎসবের জন্ত ‘নবীন’-এর আয়োজন শুরু করেন। পূর্বের ‘বসন্ত’ নাট্যকার মতনই বসন্ত-ঋতুর নতুন গান তিনি অনেক রচনা করলেন। এর জন্তে কোনো নাটকীয় দৃশ্যের অবতারণা করেন নি। রাজা বা রাজসভা ছিল না। গুরুদেব রঙ্গমঞ্চের এক-কোণে বসে গানগুলির মর্ম ব্যাখ্যা করেছিলেন নিজকণ্ঠের গানে, পাঠে ও আবৃত্তিতে। এই অভিনয়কালে শান্তিনিকেতনের বাঙালী ছাত্রেরা নাচে বিশেষ স্থান গ্রহণ করে। ‘নবীন’-এ মণিপুরী নাচের সঙ্গে সঙ্গে পশ্চিমবাঙালার বাউল, রাইবিশে ও ইউরোপের হাঙ্গেরী দেশের লোকনৃত্য ছিল আরো একটি প্রধান বিশেষত্ব। এইসব নৃত্যপদ্ধতিকে নানা গানে খুব ভালোভাবেই খাপখাওয়ানো গিয়েছিল।” (‘রবীন্দ্রসংগীত’—শান্তিনিকেতন ঘোষ, পৃঃ ২৫৬)

কাব বসন্তোৎসব করিবেন, কিন্তু তাহাতে একটা সমস্তা উপস্থিত হইয়াছে।—

“আধুনিক আমলের বারোয়ারির দল বলছে উৎসবে নতুন কিছু চাই। কোনা-কাটা ত্যাড়াবাঁকা ছমদাম-করা কড়া-ক্যাশানের আহেলা বেলাতি নতুনকে না হলে তাদের শুকনো মেজাজে জোর পৌঁছেছে না। কিন্তু যাদের রস-বেদনা আছে তাঁরা কানে কানে বলে গেলেন আমরা নতুন চাইনে চাই নবীনকে। এঁরা বলেন মাধবী বছরে বছরে বাঁকা করে খোঁচা মেয়ে সাজ বদলায় না, অশোক পলাশ একই পুরাতন রঙে নিঃসংকোচে বারে বারে রঙীন। চিরপুরাতনী ধরণী চিরপুরাতন নবীনের দিকে তাকিয়ে বলছে, ‘লাখ লাখ ঘুগ হিয়ে হিয়ে রাখল তবু হিয়া জুড়ন না গেল’।”

কবি রসিকদের অহরোধ রক্ষা করিয়া ‘নিত্যনন্দিত সহজ শোভন নবীনের উদ্দেশে’ তাঁহার ‘আত্মনিবেদনের’ গান শুরু করিলেন।—

নৃত্য গীত কাব্য ছন্দ
কলগুঞ্জন বর্ণ গন্ধ,
মরণহীন চির নবীন
তব মহিমা স্মৃতি।

এই যে আত্মনিবেদন, এই যে দেওয়া, ইহার মধ্যেই তো পাওয়া—দেওয়া ও পাওয়ার পর্যায়ক্রমেই তো এই বিশ্ব আবর্তিত,—

ভরে দাও, একেবারে ভরে দাও গো, ‘প্যালা ভর ভর লারী রে’। পূর্ণের উৎসবে দেওয়া আর পাওয়া, একেবারে একই কথা। ঝরনার এক প্রান্তে কেবলি পাওয়া অভভেদী শিখরের দিক থেকে, আর-এক প্রান্তে কেবলি দেওয়া অতলস্পর্শ সমুদ্রের দিক-পানে। এই ধারার মাঝখানে শেষে বিচ্ছেদ নেই। অন্তহীন পাওয়া আর অন্তহীন দেওয়ার নিরবচ্ছিন্ন আবর্তন এই বিশ্ব। আমাদের গানেও সেই আবৃত্তি, কেননা গান তো আমরা শুধু কেবল গাইনে, গান যে আমরা দিই, তাই গান আমরা পাই।

ফাস্তন তোমার হাওয়ায় হাওয়ায়
করেছি যে দান
আমার আপনহারা প্রাণ,
আমার বাঁধন-ছেঁড়া প্রাণ ॥

বসন্তে দোল-উৎসবের তাৎপর্যই তো এই পাওয়া আর না-পাওয়ার মধ্যে দোল
খাওয়া,—

দোল দেগেছে এবার। পাওয়া আর না-পাওয়ার মাঝখানে এই দোল। এক-
প্রান্তে মিলন আর এক-প্রান্তে বিরহ, এই দুই প্রান্ত স্পর্শ করে করে ছুলছে
বিশ্বের হৃদয়। পরিপূর্ণ আর অপূর্ণের মাঝখানে এই দোলন। আলোতে
ছায়াতে ঠেকতে ঠেকতে রূপ জাগছে জীবন থেকে মরণে, বাহির থেকে
অন্তরে। এই ছন্দটি বাঁচিয়ে যে চলতে চায় সে তো যাওয়া-আসার দ্বার
খোলা রেখে দেয়।

ওরে গৃহবাসী, তোরা খোল দ্বার খোল,

লাগলো যে দোল।

হলে জলে বন-তলে

লাগলো যে দোল।

খোল দ্বার খোল ॥

উৎসবের পরিপূর্ণতার মধ্যে, নিবিড় পাওয়ার মাঝেই বিদায়ের স্বর—
হারানোর বাণী ধ্বনিত হইয়া উঠিল।—

এখনো কোকিল ডাকছে, এখনো শিরীষ বনের পুষ্পাঞ্জলি উঠছে ভরে ভরে,
তবু এই চঞ্চলতার অন্তরে অন্তরে একটা বেদনা শিউরিয়ে উঠলো। বিদায়-
দিনের প্রথম হাওয়া অশথ গাছের পাতায় পাতায় ঝবু ঝবু করে উঠছে।
সভার বীণা বুঝি নীরব হবে; দিগন্তে পথের একতারার স্বর বাঁধা হচ্ছে—মনে
হচ্ছে যেন বাসন্তী রঙ ম্লান হয়ে গেরুয়া রঙে নামলো।

কেন ধরে রাখা ও-যে যাবে চলে

মিলন-লগন গত হলে।

স্বপন-শেষে নয়ন মেলে

নিবু নিবু দীপ নিবায়ে ফেলো,

কী হবে শুকানো ফুলদলে।

এইবার রাজার সন্ন্যাসিবেশ। যে-প্রকৃতি একদিন নবীনকে রাজবেশে
সাজাইয়াছিল, সে-ই আজ তাহাকে সন্ন্যাসীর বেশ পরাইয়া দিল।—

‘শুকনো পাতাকে যে ছড়ায় ঐ দূরে’। বসন্তের ভূমিকায় ঐ পাতাগুলি একদিন
আগমনীর গানে তাল দিয়েছিলো, আজ তারা যাবার পথের ধূলিকে ঢেকে

দিল, পায়ে পায়ে প্রণাম করতে লাগলো বিদায়-পথের পথিককে । নবীনকে সম্যাসীর বেশ পরিয়ে দিয়ে বললে, “তোমার উদয় সুন্দর, তোমার অস্তও সুন্দর ।”

ঝরা পাতা গো, আমি তোমারি দলে ।

অনেক হাসি অনেক অশ্রুজলে

ফাগুন দিল বিদায়-মন্ত্র

আমার হিয়াতলে ॥

নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা

(১৩৩৮)

এই পালাগানটিতে পূর্বের পালাগানগুলির মতো কবি, নটরাজ, রাজা বা ব্যক্তি-বিশেষ গল্পভাষণে গানের ভাব ব্যাখ্যা করে নাই। এক-একটি কবিতাই ইহার গানগুলির ভাব ব্যাখ্যা করিয়াছে।

কবি প্রথমে ‘নটরাজ’ নামে ষড়্ঋতুর নানা গান ও কবিতার দ্বারা গ্রথিত গীতি-মালা রচনা করেন। ১৩৩৩ সালের ‘বিচিত্রা’ মাসিক পত্রিকায় ইহা প্রথম প্রকাশিত হয়। ১৯২৭ সালে দোলপূর্ণিমার দিন শান্তিনিকেতনে ইহা প্রথম অভিনীত হয়। তারপর জাভা, বলি প্রভৃতি পূর্ব-ভারতীয় দ্বীপপুঞ্জে ভ্রমণ করিয়া আসিয়া কয়েকটি গান সংযোজিত হয়। কবি ‘নটরাজ’কে ‘ঋতুরঙ্গ’ নাম দেন এবং কলিকাতায় ইহার অভিনয়ের আয়োজন করেন। ১৩৩৪ সালের মাসিক বসন্তমতীতে ইহা প্রকাশিত হয়। তারপর এই পরিবর্তিত সমগ্র রচনাটি নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা’ নামে ‘বনবাণী’ গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত হয় ১৩৩৮ সালে।

‘নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালায়’ কবি গানের সঙ্গে বিশেষভাবে নাচ যুক্ত করেন।

“নটরাজ ছিল ছয়টি ঋতুর গানের সমষ্টিবৃত্ত একটি গীত-কাব্য। ‘বসন্ত’ বা ‘শেষবর্ষণ’-এর মতো কোনো রাজকীয় সভা বা গানের সঙ্গে উপলক্ষ্য হিসাবে কোনো কথা এই গীত-কাব্যের মধ্যে স্থান পায় নি—তার পরিবর্তে অনেক কবিতা গানের-সুত্র ধরিয়ে দেবার কাজ করেছিল। কবিতাগুলি আবৃত্তি করেছিলেন গুরুদেব স্বয়ং। এই বারে প্রথম মণিপুরী নৃত্যাভিনয়-ধারা এই গীত-কাব্যে প্রধান অংশ গ্রহণ করল। একক নৃত্য ছিল বেশি, সম্মেলক নৃত্য কয়েকটি মাত্র।...”

জাভা, বলি ইত্যাদি দ্বীপ পরিদর্শন করে গুরুদেব পূজার ছুটিতে দেশে ফিরলেন ও ‘নটরাজ’কে ‘ঋতুরঙ্গ’ নাম দিয়ে কলিকাতায় দেখবার জন্ত মাস ছয়েকের

মধ্যে তৈরি করে ফেললেন। এই সময় দক্ষিণভারতের তামিল দেশের নৃত্যাভিনয়-পদ্ধতিতে নাচল একটি দক্ষিণী ছাত্র। তখনো ছাত্রীদের মধ্যে এ নাচের চর্চা শুরু হয় নি। ‘নটরাজ’ ও ‘ঋতুরঙ্গ’ একই বস্তু, কেবল কয়েকটি গান সংযোজিত বা পরিবর্তিত হয়েছিল যাত্র। নূতনত্ব দেখাবার বিশেষ কোনো চেষ্টাই এর মধ্যে দেখা যায় নি। মেয়েরা নটরাজের সময় যে অভিনয়পদ্ধতিতে নেচেছিল, ঋতুরঙ্গে তাকেই রক্ষা করা গেছে। পূর্বের অভিনয়ে গানের দল যেভাবে গান গেয়েছে এখানেও ঠিক সেই ধারারই রক্ষা হয়েছিল। যে দক্ষিণী ছাত্রটি এই সময় যোগ দিয়েছিল, তার নাচ কলকাতায় যেমন আনন্দ দিয়েছিল, তেমনি শান্তিনিকেতনে আমাদের মতো একদলের ঐ নাচে মন খুবই আকৃষ্ট হয়। পুরুষের নাচ দেখবার যোগ্য এবং তাও যে মনে আনন্দ দেয় এইবারই প্রথম আমরা তা উপলব্ধি করি।”

(রবীন্দ্রসংগীত—শান্তিদেব ঘোষ, পৃ: ২৫৩-৫৪)

‘নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা’র উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য এই যে, অগ্গাণ্ড পালাগানের মতো ইহা একটি ঋতুর পালা নয়; ‘শেষবর্ষণ’ বর্ষা ও শরতের পালা; ‘বসন্ত’ ও ‘নবীন’ বসন্তের পালা; ‘শ্রাবণগাথা’ বর্ষার পালা। শুধু তাহাই নয়,—এই ছয়টি ঋতুর মধ্য দিয়া, এই ঋতুর রঙ্গশালায় রঙ্গেশ্বর নটরাজ যে নৃত্য করিতেছেন, সেই নৃত্যের তাৎপর্ষ এবং প্রকৃতির মধ্যে ও মানবজীবনে এক অখণ্ড লীলারস-উপলব্ধির আনন্দে কবি সর্ববন্ধনমুক্ত হইতে চাহিতেছেন। নটরাজের বিশ্বনৃত্যে যে-রূপবৈচিত্র্য ফুটিয়া উঠিতেছে, কবি হৃদয়ের গভীর অনুভূতির মধ্যে রসরূপে তাহাকে পাইতে চাহিতেছেন। এই নৃত্যের তাৎপর্ষ ও রসোপলব্ধিই তাঁহাকে জগৎ ও জীবনে প্রকৃত সত্যের সন্ধান দিয়া মুক্তির আনন্দ দিবে বলিয়া কবির বিশ্বাস। এই পালায় মধ্যে কবি নটরাজের নৃত্যলীলার পটভূমিকায় প্রকৃতির রূপবৈচিত্র্য ও রসবৈচিত্র্য উপভোগ করিতে চাহিতেছেন।

নটরাজের তাণ্ডবে তাঁর এক পদক্ষেপের আঘাতে বহিরাকাশে রূপলোক আবির্ভূত হয়ে প্রকাশ পায়, তাঁর পদক্ষেপের আঘাতে অন্তরাকাশের রসলোক উন্মথিত হতে থাকে। অন্তরে বাহিরে মহাকালের এই বিরাট নৃত্যচ্ছন্দে যোগ দিতে পারলে জগতে ও জীবনে অখণ্ড লীলারস উপলব্ধির আনন্দে মন বন্ধনমুক্ত হয়। ‘নটরাজ’ পালা-গানের এই মর্ম।

পৌরাণিক শিবের আইডিয়া প্রথম হইতেই রবীন্দ্রনাথের ভাব-কল্পনার উপর গভীরভাবে রেখাপাত করিয়াছে। এই প্রভাব বিশেষ করিয়া আসিমাছে কালিদাসের

কাব্য 'কুমারসম্ভব' হইতে। একাধিকবার তিনি 'কুমারসম্ভব'-এর রূপক ব্যাখ্যা করিয়াছেন। উমা-মহেশ্বরের নানা রূপক-রূপ ঘুরিয়া ফিরিয়া দেখা দিয়াছে তাঁহার রচনায়। শিবের মধ্যেই তিনি দেখিয়াছেন একাধারে ভোগ ও বৈরাগ্যের মিলন। শিব সংসার-বিরাগী সন্ন্যাসী, আবার সেই শিবই উমার প্রেমিক—অন্নপূর্ণার স্বামী। ত্যাগের সহিত ভোগের—ঐশ্বৰ্যের সহিত বৈরাগ্যের সামঞ্জস্য বিহিত হইয়াছে শিবের মধ্যে ('পূরবী'র 'তপোভঙ্গ' কবিতা, 'শিবের দীক্ষা' নাটিকা প্রভৃতি দ্রষ্টব্য)। কবি উপনিষদের পরমপ্রিয় শ্লোকটির—'তেন ত্যক্তেন ভূম্বীথাঃ'র পরিপূর্ণ রূপটিই যেন দেখিয়াছেন শিবের মব্যে। শিবকে বলা হয় রুদ্র—ধ্বংসের দেবতা, আবার তিনিই শিব—মঙ্গলময়। জীবনের শেষের দিকে নৃত্যপর নটরাজ শিবের আইডিয়া তাঁহার কবি-মানসের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। বিশ্বের মধ্যে অবিরাম চলিতেছে নটরাজের নৃত্য। তাঁহার এক পাদক্ষেপে ধ্বংস, অল্প পাদক্ষেপে নবসৃষ্টি, এই ধ্বংস ও সৃষ্টি—সৃষ্টি ও ধ্বংসই বিশ্বধারা। নৃত্যের তালে তালে তাঁহার প্রতি পদক্ষেপেই বিশ্বের বৃকে ফুটিয়া উঠিতেছে নব নব রূপ, ফুটিয়া উঠিয়াই তাহা আবার বৃবৃদের মতো কোথায় বিলীন হইয়া যাইতেছে। এই ধ্বংস ও সৃষ্টি, এই রিক্ততা ও পূর্ণতা, এই ভীষণতা ও কমনীয়তা দুইটি নৃত্যপর পদপাতের পরিপূর্ণ রূপ—একই সত্যের দুইটি বিভিন্ন দিক্। ইহাই নটরাজের বিশ্বনৃত্যলীলার রহস্য। প্রকৃতির রাজ্যে ঋতুর রঙ্গমঞ্চে যে নৃত্য হইতেছে, তাহার মধ্যেও দেখা যায় এক ঋতুর ধ্বংসের মধ্যেই পরবর্তী ঋতুর সৃষ্টি-সূচনা হইতেছে। জগতে যে-নৃত্যলীলা, মানবজীবনেও সেই একই নৃত্যলীলা। সুখ-দুঃখ, বিরহ-মিলন, জন্ম-মৃত্যু একই রহস্যে, একই তাৎপৰ্যে বিধৃত হইয়া আছে। যাহার দৃষ্টি খণ্ডিত, সে কেবল ধ্বংসই দেখে, মৃত্যুই দেখে, কিন্তু দৃষ্টি যাহার পরিপূর্ণ, সে দেখে ধ্বংসের মধ্যে নবসৃষ্টিরই সূচনা, উপলব্ধি করিতে পারে মৃত্যুর মধ্যে নবজীবনের ইঙ্গিত, আর তাহার কাছেই প্রকটিত হয় নটরাজের নৃত্যলীলার তাৎপৰ্যটি। জগতে ও জীবনে নটরাজের এই নৃত্যলীলা যে উপলব্ধি করিতে পারিয়াছে, পরিপূর্ণদৃষ্টিসম্পন্ন সেই ব্যক্তি জীবনকে, ঐশ্বৰ্যকে, যেমন অস্বাভাবিক আসক্তি দ্বারা আঁকড়াইয়া ধরে না, তেমনি আবার ধ্বংসকে, মৃত্যুকেও একান্ত পরিণাম জ্ঞান করিয়া ভয় ও হতাশায় মুহমান হয় না। সে একপ্রকার বন্ধনহীন মুক্তপুরুষ—সদানন্দময়; সে-ই নটরাজের নৃত্য-রহস্যের মর্মজ্ঞ। যে সংসারবিমুখ সন্ন্যাসী, সে কেবল নটরাজের ধ্বংসকারী পদক্ষেপটিই দেখিয়াছে, তাই জগৎ ও জীবন তাহার কাছে অনিত্য, দুঃখজ্বালাময় ও পরিত্যাজ্য। সে 'তদ্বানন্দস্বামী'র বা 'তত্ত্বচূড়ামণি'র কাছে মুক্তির দীক্ষা লইয়াছে, তাহার মুক্তি জগৎ ও জীবনকে এড়াইয়া যাওয়া; সাধারণ সন্ন্যাসীর ইহাই মুক্তির আদর্শ। কিন্তু

কবির মুক্তির আদর্শ নটরাজের উভয়পদের রসোপলব্ধি করা। এই রসোপলব্ধিতে বৃথা আসক্তি বা ব্যর্থ সন্মাসের স্বরূপ কবির নিকট উদ্ঘাটিত হইয়া জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে তাঁহার সত্যদৃষ্টি খুলিয়া দিবে। এই নিরাসক্ত, নিলিপ্ত আনন্দের সম্বন্ধ আলো-ছায়া-স্বথ-দুঃখ-সমন্বিত জগৎ ও জীবনকে গ্রহণ করাই কবির মুক্তি এবং এ-মুক্তির দীক্ষা তিনি গ্রহণ করিবেন নটরাজের নিকট হইতে।—

মুক্তি-ভঙ্গ শুনতে ফিরিস

তব্ব-শিরোনগির পিছে ?

হায়রে মিছে, হায়রে মিছে !...

আমি নটরাজের চেলা,

চিন্তাকাশে দেখছি খেলা,

বাধন-খোলার শিথলি সাধন

মহাকালের বিপুল নাচে !...

মুক্তির প্রয়াসী আমি, শাস্ত্রের জটিল তর্কজালে

যৌবন হয়েছে বন্দী বাক্যের দুর্গের অন্তরালে ;

যচ্ছ আলোকের পথ রুদ্ধ করি কুদ্ধ শুদ্ধ ধূলি

আবতিয়া উঠে প্রাণে অক্ষতার জয়ধ্বজা তুলি

চতুর্দিকে । নটরাজ, তুমি আজ করো গো উদ্ধার

দুঃসাহসী ঘোঁসনে, পদে পদে পড়ুক তোমার

চঞ্চল চরণভঙ্গী, রঙ্গেশ্বর, সকল বন্ধনে

উত্তাল নৃত্যের বেগে,...

নটরাজ, আমি তব

কবি-শিল্প নাট্যের অঙ্গনে তব মুক্তিমন্ত্র লবো ।

তোমার তাণ্ডব-তালে কর্মের বন্ধন-গ্রন্থিগুলি

ছন্দবেগে স্পন্দমান পাকে পাকে সজ্জ যাবে ধূলি ;...

প্রভু, এই আমার বন্দনা

নৃত্যাগানে অর্পিব চরণতলে, তুমি মোর গুরু,

আজিকে আনন্দে ভয়ে বক্ষ মোর করে হৃৎহৃৎ ।

নৃত্যের তালে তালে, নটরাজ,

ঘূর্ণাও সকল বন্ধ হে ।

হৃপি ভাঙাও, চিন্তে জাগাও

মুক্ত হরের ছন্দ হে !...

মৃত্যু তোমার মুক্তির রূপ

মৃত্যু তোমার মায়া ।

বিশ্বতনুতে অণুতে অণুতে

কাঁপে মৃত্যুর ছায়া ।

তোমার বিশ্ব-নাচের দোলায়

বান্দন পরায়, বান্দন খোলায়,...

তব মৃত্যুর প্রাণ-বেদনায়

বিশ্ব বিশ্ব জাগে চেতনায়,...

হৃথে হৃথে হর তরঙ্গময়

তোমার পরমানন্দ হে ।...

ওগো সন্ন্যাসী, ওগো হৃন্দর,

ওগো শংকর, হে জয়ংকর,

যুগে যুগে কালে কালে

হরে হরে তালে তালে,

জীবন-মরণ নাচের ডমরু

বাজাও জলদ-মল্ল হে ।

কবি তাঁহার গুরুদেবের স্মৃতিস্থ, জীবন-মরণের ঘাত-প্রতিঘাত-মুখর লীলানৃত্য উপলব্ধি করিয়াই মুক্তির আশ্বাদ গ্রহণ করিবেন । তাঁহার দুই পায়ে মৃত্যুকেই—ভোগ ও ত্যাগের সম্মিলিত মৃত্যুকেই—কবি তাঁহার আদর্শরূপে জীবনে বরণ করিয়া লইবেন ।—

“এই পর্যন্ত কাল লিখেছি এমন সময় ডাক পড়ল । মেয়েরা ঋতুরঙ্গ অভিনয় করবে আজ সন্ধ্যাবেলায় । তাদের অভ্যাস করাতে হবে । ওরা অঙ্কভঙ্গিমা লতানে রেখা দিয়ে গানের সুরের উপর নক্সা কাটতে থাকে । মনে মনে ভাবি এর অর্থটা কী । আমাদের প্রতিদিনটা দাগ-ধরা, ছেঁড়াখোঁড়া, কাটাকাটিতে ভরা, তার মধ্যে এর সংগতি কোথায় । যারা লোকহিতব্রতপরায়ণ সন্ন্যাসী তারা বলে বাস্তব-সংসারে দুঃখদৈন্ত-শ্রীহীনতার অন্ত নেই, তার মধ্যে বিলাসের অবতারণা কেন । তারা জানে ‘দরিদ্রনারায়ণ’ তো নাচ শেখেন নি, তিনি নানা দায় নিয়ে কেবলি ছটফট করে বেড়ান, তাতে ছন্দ নেই ।’ এরা এই কথাটা ভুলে যায় যে, দরিদ্র শিবের আনন্দ নাচে । প্রতিদিনের দৈন্তটাই যদি একান্ত সত্য হতো তাহলে এই নাচটা আমাদের একেবারেই ভালো লাগতো না, এটাকে পাগলামি বলতুম ।...

দরিদ্রনারায়ণকে বৈকুণ্ঠের সিংহাসনেই বসাতে হবে, তাঁকে লক্ষ্মীছাড়া করে

রাখবো না। আমাদের পুরাণে শিবের মধ্যে ঈশ্বরের দরিদ্রবেশ আর অন্নপূর্ণায় তাঁর ঐশ্বর্য, বিশেষ এই দুয়ের মিলনেই সত্য। সাধুরা এই মিলনকে যখন স্বীকার করতে চান না, তখন কবিদের সঙ্গে তাঁদের বিবাদ বাধে। তখন শিবের ভক্ত কবি কালিদাসের দোহাই পেড়ে সেই যুগলকেই আমাদের সকল অল্পষ্ঠানের নান্দীতে আহ্বান করবো যারা ‘বাগর্থাবিব সংপৃক্তৌ’। যাদের মধ্যে অভাব ও অভাবের পূর্ণতার লীলা।” (পথে ও পথের প্রান্তে, পত্র ৪৭)

ঋতুর ঘূর্ণায়মান রঙ্গক্ষেত্রে প্রথম আবির্ভাব বৈশাখের। বৈশাখ ধ্যান-মগ্ন তপস্বী। রিক্ত, নিঃস্ব তাহার বেশ। তাহার তপোভূমি ধরণী-গগনের রসহীন, নিজীবমূর্তি। কিন্তু ধূসর-বসন, রক্তলোচন সন্ন্যাসীর বাহিরে এই কঠোর তপস্বি-বেশ হইলেও অন্তর তাহার শুষ্ক নয়, রসহীন নয়।—

কঠোর, তুমি সাধুরী-সাধনাতে
মগন হয়ে রয়েছো দিনে রাতে।...

পরানে কার খেয়ান আছে জাগি,
জানি হে জানি, কঠোর বৈরাগী।
হৃদর পথে চরণ ছুটি বাজে
পুরব কুলে বকুলবাণি মাঝে,
লুটায়-পড়া অমল-নীল সাজে
নবকেন্দ্রকী-কেশর আছে লাগি।
তাহারি ধ্যান পরানে তব জাগি ॥

রৌদ্রদগ্ধ তপস্তার মৌনস্বক্ অলঙ্কার আড়ালে
স্বপ্নে-রচা অর্চনার খালে
অর্ঘ্য-মাল্য সাক্ষর সংগোপনে স্তম্ভরের লাগি।

মাধুর্যকে যথোপযুক্তভাবে উপভোগ করিবার জন্তই বৈশাখের এই তপস্তা—গ্রীষ্মের এই শুষ্কতা ও কঠোরতা বর্ষার সরসতা ও শ্রামলতারই পূর্ব-সূচনা। বৈশাখের কঠোর তপস্তার অন্তরালে আষাঢ়ের রস-প্রাবনের প্রত্যাশা,—

তপের তাপের বাঁধন কাটুক রমের বর্ষণে,
হৃদয় আমার শ্রামল-বঁধুর করণ স্পর্শ নে ॥

আষাঢ়ও সন্ন্যাসী। কিন্তু তাহার বেশের পরিবর্তন হইয়াছে মাত্র। জটীর আড়ালে লুকাইয়াছে তাহার রুক্ষ রৌদ্রদীর্ণ মূর্তি, শ্বেত উত্তরী হইয়াছে শ্রামল ;

মনে তাহার বিরহের গান ঘনাইয়া আসিতেছে। ‘নিষ্ঠুর তপে নিমগ্ন,’ বিরহ-তপস্বিনী ধরণী-উমা এই আষাঢ়-শিবের কাছে পাঠাইয়াছে প্রেমপত্র, তাই তাহার হৃদয় মাতিয়াছে, ‘বঁাকা-বিছাৎ চোখে উঠে চমকিয়া,’—

চির-জনমের শ্রামলী তোমার শ্রিয়া
আজি এ বিরহ-দীপন-দীপিকা
পাঠালো তোমারে এ কোন্ লিপিকা,
লিখিল নিখিল-আখির কাজল দিয়া,
চির-জনমের শ্রামলী তোমার শ্রিয়া।

‘শ্রাবণ-কবি রসবর্ষা ক্ষান্ত’ করিয়া ‘সুপ্রসন্ন আলোকে’ অভিব্যেক্তমান করাইয়া মুছিয়া দিল ‘নিজ হস্তে সর্ব ম্লানতার চিহ্ন’ এবং ‘রিক্তবৃষ্টি জ্যোতিঃশুভ্র’ মেঘে শরতের আগমন সূচনা করিয়া দিয়া লইল বিদায়।

তারপর শরতের আবির্ভাব। শরৎ বিজয়-শঙ্ক-বাদক। তরুণ-বীরের মানসে সে অপরূপ রূপকথা রচনা করে, বন্দিনী রাজকন্যার উদ্ধারের জন্ত রাক্ষসপুরে জয়-অভিযান-পরিচালনের উদ্দীপনা আনে সে মনে। উমা-মহেশ্বরের মিলনে যেমন দৈত্যজয়ী কুমার কার্তিকেয়ের উদ্ভব, তপস্বিনী ধরণী-উমার সহিত প্রেমোদ্বেল বর্ষা-মহেশ্বরের মিলনেই তেমনি শরৎ-কুমারের উদ্ভব। শরৎও দৈত্যজয়ী বীর। আলোকদেবতাদের সেনাপতিরূপে অন্ধকার-দৈত্যের সহিত যুদ্ধে অবতীর্ণ।—

ষেব-বিমুক্ত শরতের নীলাকাশ
ভুবনে ভুবনে ঘোষিল এ আশাস :—
“হবে বিলুপ্ত মলিনের নাগপাশ,
জয়ী হবে রবি, মরিবে মরিবে তম রে।”

হেমন্ত অমরার লক্ষ্মী। ক্ষুধার্তকে অন্নদানের জন্ত দরিদ্র ধরায় তাহার আবির্ভাব।—

স্বর্গলোক-ম্লান করি প্রকাশিলে ধরার বৈভব
কোন্ মায়ামন্ত্রণে, দরিদ্রের বাড়ালে গৌরব।
অমরার স্বর্ণ নামে ধরণীর সোনার অস্ত্রাণে।
তোমার অমৃত মৃত্যু, তোমার অমৃতসিঞ্চ হাসি
কখন ধূলির ঘরে সঞ্চিত করিলে রাশি রাশি,
আপনার দৈন্ত্যে পূর্ণ হলে আপনার দানে।

অন্নদানে মাছুষের দেহকেই কেবল তিনি রক্ষা করেন না, তাহার মনকেও

করেন উন্নত। গগনের দীপগুলিকে আঁচল দিয়া ঘিরিয়া গোপন করিয়া তিনি
মানুষকে দীপাঙ্কিতার আলো জালিবার স্বযোগ দেন,—তাহাতে মানুষের মন
হইতে বিদূরিত হয় সমস্ত কালিমা, অবসাদ।

যাক অবসাদ বিষাদ কালো,
দীপালিকার জ্বালাও আলো,
জ্বালাও আলো আপন আলো,

শুনাও আলোর জয়-বাগীরে ।...

এলো আঁধার, দিন ফুরালো,
দীপালিকার জ্বালাও আলো,
জ্বালাও আলো, আপন আলো,
জয় করো এই তামসীরে ।

শীতও সন্ন্যাসী ; নির্মম, সর্বহারার, কঠিন মূর্তি তাহার। উত্তরবায়ুকম্পিত ধরণীর
নিকট তাহার বাণী-নির্ঘোষ—

“জীর্ণতার মোহবন্ধ ছিন্ন করো” এ বাক্য তোমার
কিরিছে প্রচার করি জয়ভঙ্কা তব
দিকে দিকে। কুঞ্জে কুঞ্জে মৃত্যুর বিপ্লব
করিছে বিকীর্ণ নীর্ণ পর্ণ রাশি রাশি
শূন্য নয় কয়ি শাখা, নিঃশেষে বিনাশি
অকাল-পুষ্পের দুঃসাহস।

শীতের এই ধ্বংস-বিপ্লব নবসৃষ্টির নূতন জীবনের পূর্ব-সুচনা যাত্রা—

হে নির্মল

সংশয়-উষ্মিগ্র-চিন্তে পূর্ণ করো বল ;
মৃত্যু-অঞ্জলিতে ভরো অমৃতের ধারা,
ভীষণের স্পর্শঘাতে করো শঙ্কহারী,
শূন্য করি দাও মন ; সর্বস্বান্ত ক্ষতি
অন্তরে ধরুক শান্ত উদাস মূর্তি,
হে বৈরাগী। অতীতের আবর্জনা-ভার,
সঞ্চিত লাজ্জনা গ্লানি প্রাপ্তি প্রাপ্তি তার
সমার্জন করি দাও। বসন্তের কবি
শূন্যতার শুভ্রপত্রে পূর্ণতার ছবি
লেখে আসি ; সে-শূন্য তোমারি আয়োজন।

শীত সন্ধ্যাসী হইলেও অন্তর তাহার যৌবনরসমিস্ত। বসন্তই ধরিয়াছে শীতের
ছদ্মদেশ। উমা ভূষণরিক্তা, উগ্র তপে নিমগ্না, শীত-মহেশ্বর সন্ধ্যাসিবেশে তাহার
নিকট উপস্থিত হইলেও অন্তর তাহার মিলন-ব্যাকুল (‘কুমারসম্ভব’, ৫ম সর্গ)
—সে উমার ছদ্মবেশী বর।

ধরণী যে তব তাণ্ডবে সাধা
প্রলয়-বেদনা, নিল বুক পাতি,
রক্ত এবারে বর-বেশে তারে
কর গো ধন্ত ;
হও প্রসন্ন।

বসন্তের অনিন্দ্য-সুন্দর নবযৌবনমূর্তি,—

হে বসন্ত, হে সুন্দর, ধরণীর ধ্যান-ভরা ধন !
বৎসরের শেষে
শুধু একবার মর্ত্যে মূর্তি ধরে। ভুবন-মোহন
নব বরবেশে।
তারি লাগি তপস্বিনী কী তপস্তা করে অনুক্ষণ,
আগনারে তপ্ত করে, ধোঁও করে, ছাড়ে আভরণ,
ত্যাগের সর্বস্ব দিয়ে ফল-অর্থ্য করে আহরণ
তোমার উদ্দেশে।

ধরণীর সঙ্গে বসন্তের এই যে প্রেম-মিলন, ইহা ক্ষণস্থায়ী,—

হে বসন্ত, হে সুন্দর, হায় হায়, তোমার করুণা
ক্ষণকাল তরে।
মিলাইবে এ উৎসব, এই হাসি, এই দেখাশুনা
শূন্য নীলাশ্বরে !
নিকুঞ্জের বর্ণচ্ছটা একদিন বিচ্ছেদ-বেলায়
ভেসে যাবে বৎসরান্তে রক্ত-সন্ধ্যা-স্বপ্নের ভেলায়,
বনের মঞ্জীর-ধ্বনি অবসর হবে নিরালায়
শ্রান্তি-ক্লান্তি-ভরে।

বসন্ত স্বর্গের নিত্যানন্দমূর্তি, বৎসরান্তে মাত্র একটিবার ক্ষণকালের জগ্ন আশিয়া
ধরণীর প্রেম-বন্ধনে আবদ্ধ হয়। সেই মাহেত্রক্ষণের প্রেমানন্দেরি প্রতীক দোল-
উৎসব। দোলের দোলায়, কাব্যে ও সংগীতে এই স্বর্গ ও মর্ত্যের ক্ষণ-মিলনকে
চিরস্থায়ী করিবার জগ্ন মাহুষের প্রয়াস।—

সে বন্ধন দোলরজ্জু স্বর্গে মর্ত্যে দোলে ছন্দভরে,
 সে বন্ধন খেতপদ্ম, বাণীর মানস-সরোবরে,
 সে বন্ধন বীণাতন্ত্র, সুরে সুরে সংগীত-নির্ঝরে
 বর্ধিছে স্বংকার।

কবির কাব্য ও সংগীতও নৃত্য করিবে আজ নটরাজের এই দোলননৃত্যের
 তালে তালে—নব নব ভঙ্গীতে—এই বিশ্বব্যাপী আনন্দনৃত্যের সঙ্গে কবিও যোগ
 দিয়া জগতে এক অখণ্ড লীলারস-উপলব্ধির আনন্দে বন্ধনমুক্ত হইবেন।

এসো গো এস দোল-বিলাসী,
 বাণীতে মোর দোলো।
 ছন্দে মোর চকিতে আসি
 মাতিয়ে তারে তোলো।
 অনেকদিন বুকের কাছে
 রসের স্রোত থমকি আছে,
 নাচিবে আজ তোমার নাচে
 সময় তারি হোলো।

শ্রাবণগাথা

(১৩৪১)

শ্রাবণগাথা বর্ষার পালা। মূলভাব ও আঙ্গিকের দিক দিয়া ‘শেষবর্ষণ’-এর
 সঙ্গে ইহার যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে। রাজা, নটরাজ, সভাকবি সকলেই উপস্থিত,—
 নটরাজ পালার মর্ম ব্যাখ্যা করিতেছেন, রাজা রসিক বোদ্ধা, সভাকবি সাধারণ
 দর্শক,—স্থূল জিনিসকে বোধ ও অনুভূতির মধ্যে ধরিতে পারেন—কিন্তু এইপ্রকার
 সূক্ষ্মরসানুভূতি তাঁহার পক্ষে সহজ নয়। তাই মাঝে মাঝে ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ নিক্ষেপ
 করেন নটরাজের কথা ও ভাবের উপর। কবি এখানেও পলাতকা,—‘পালাবার
 তাৎপর্ঘ্য—পাছে এখানকার বুদ্ধিমানেরা বলেন, কিছুই বোঝা যাচ্ছে না। আরও
 হুঃখের বিষয়—যদি কিছু না বলে হাঁ করে থাকেন।’ অধিকাংশ গানই এক,
 সংলাপেরও স্থানে স্থানে মিল আছে। ‘শ্রাবণগাথা’তেই রবীন্দ্রনাথের উৎকৃষ্ট
 বর্ষা-সংগীতের সমাবেশ হইয়াছে।

ধরণী এতোদিন তপস্বী করিতেছিল,—‘ধরণীর তপস্বী সার্থক হয়েছে, ঋতু আজ
 বন্ধুরূপে ধরেছেন, তাঁর তৃতীয় নেত্রের জলদগ্নি-দৃষ্টিকে আচ্ছন্ন করেছে শ্রামল
 জটাভার—প্রসন্ন তাঁর মুখ।’

বর্ষা-ঋতুর মধ্যে আছে একটা বিরহ। এই বিশ্ব-বেদনার সঙ্গে অন্তরে বিরহের রাগিণীর মিল করিতে হইবে—

ঝর ঝয় ঝর ভাদর-বাদর
বিরহকাতর শর্বরী।
কিরিছে এ কোন্ অসীম রোমন
কানন কানন মর্মরি।
আমায় প্রাণের রাগিণী আন্নি এ
গগনে গগনে উঠিল বাজিয়ে।

বর্ষায় শুধু বিরহই নাই,— মিলনও আছে,—

ধরণীর গগনের মিলনের ছন্দে
বাদল বাতাস মাতে মালতীর গঞ্জে।

আবার কেবল বিরহ-মিলনই নাই বর্ষার মধ্যে—আছে তাহাতে শ্রামলিমার সঙ্গে উগ্রতা, মাধুর্যের সঙ্গে কাঠিন্য,—

সঘনবর্ষণ-শব্দ-মুখরিত
বজ্রসচকিত ত্রুণ শর্বরী,
মালতীবল্লরী কাপায় পল্লব
করণ কলোলে, কানন শঙ্কিত
ঝিল্লিঝংকৃত।

আছে আরো শ্রাবণের ভেরীধ্বনি,—

ওরে ঝড় নেমে আয়, আয়রে আমার শুকনো পাতার ডালে—
এই বরষার নবজন্মের আগমনের কালে।

আছে ঐরাবতের গর্জন, উচ্চৈঃশ্রবার দৌড়—মেঘ, বিহ্বল,—

দেখা না-দেখায় মেঘা হে বিহ্বলতা
কাপাত ঝড়ের বৃকে এ কী ব্যাকুলতা।...
পথিক মেঘের দল জোটে ঐ শ্রাবণগগন-অঙ্গনে।
মনের আমার উধাও হয়ে নিরদ্দেশের সঙ্গ নে।...
বেদনা তোর বিজুলিশিখা জ্বলুক অন্তরে,
সর্বনাশের করিস সাধন বজ্রমস্তরে।
অজানাতে করবি গাহন, ঝড় সে হবে পথের বাহন;
শেষ করে দিস্ আপ্নারে তুই প্রলয়রাতের ক্রন্দনে।

আবার একটা মুক্তির উদ্বেগও আছে শ্রাবণের অন্তরে,—

হারে, রে রে, রে রে, আমার ছেড়ে দে রে, দে রে—
 যেমন ছাড়া বনের পাখি মনের আনন্দে রে ।
 ঘন শ্রাবণধারা যেমন বাঁধন-হারা,
 বাদল বাতাস যেমন ডাকাত আকাশ লুটে করে ।

রাজা । নটরাজ, তোমার পালা বোধ হচ্ছে শেষের দিকে পৌঁছল—এইবার গন্তীতে নামো যেখানে শান্তি, যেখানে স্তব্ধতা, যেখানে জীবনমরণের সম্মিলন ।

বজ্রে তোমার বাজে বাঁশি সে কি সহজ গান ।
 সেই সুরেতে জাগবো আমি, দাও মোরে সেই কান ।
 ভুলব না আর সহজেতে সেই প্রাণে মন উঠবে যেতে
 মৃত্যুমাঝে ঢাকা আছে যে অন্তহীন প্রাণ ।

নটরাজ । বিশ্ববেদীতে শ্রাবণের রসদানযজ্ঞ সমাধা হল । শ্রাবণ তার কমণ্ডলু নিঃশেষ করে দিয়ে বিদায়ের মুখে দাঁড়িয়েছে । শরতের প্রথম উবার স্পর্শমাণ লেগেছে আকাশে ।

দেখো দেখো শুকতারা আঁধি মেলি চার
 প্রভাতের কিনারার !
 ডাক দিয়েছে রে শিউলি ফুলেরে—
 আর আর আর ।

নটরাজ । মহারাজ, শরৎ দ্বারের কাছে এসে পৌঁচেছে, এইবার বিদায়গান ।—

বাদলধারা হল সারা, বাজে বিদায়-স্বর
 গানের পালা শেষ করে দে, যাবি অনেকদূর ।

ঋতুনাট্যের এই সবগুলি পালাতেই, মনে রাখিতে হইবে, কবি প্রথমে গীত রচনা করেন, তারপর এইগুলির যোগসূত্র রক্ষা করিবার ও ভাবের সংকেত দিবার জন্ত সংলাপ যোজনা করিয়া নাটকীয় আবহাওয়া সৃষ্টি করিয়াছেন ।

“প্রথমে গানগুলির সৃষ্টি আপনা থেকেই, তারপরে তাকে সাজান হত ভাবসাম্য বজায় রেখে । পরে তাতে ভাবপারস্পর্য রাখিবার জন্ত গুরুদেব কথা বসাতেন । এককথায় গানগুলির জন্তই নাটকীয় পরিবেশ রচিত হয়েছে ।”

(রবীন্দ্রসংগীত)

(৮)

নৃত্যনাট্য

ঋতুনাট্যের মতো নৃত্যনাট্যও বাংলা-সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথের এক নূতন সৃষ্টি। ঋতুনাট্যে ছিল গানের প্রাধান্য ; শুধু গানের উদ্দেশ্যেই রচিত হইয়াছিল এই পালা-গুলি। শেষে নাচের প্রবর্তন করা হইল দুইটি উদ্দেশ্যে,—প্রথমত গানের প্রত্যেক লাইন নাচের অভিনয়ে প্রকাশ করিয়া সমগ্র গানের ভাবটি ফুটাইয়া তোলা, দ্বিতীয়ত প্রত্যেক লাইনের সঙ্গে নাচগুলিকে অলংকারের মতো গ্রহণ করিয়া তাহার সৌন্দর্য বর্ধন করা। স্বভাবতই নৃত্য গড়িয়া উঠিল বিভিন্ন গানকে অবলম্বন করিয়া। এই ঋতুনাট্যেরই পূর্ণ পরিণতি বলা যায় নৃত্যনাট্য। ঋতুনাট্যে ছিল ছোটো ছোটো নাচ—খণ্ড খণ্ড গানের সঙ্গে ; সেই টুকরো-টুকরো নাচগুলি ফুল-ঝুরির মতো দর্শকের চক্ষুকে ক্ষণকালের জন্ত মুগ্ধ করিয়া নিঃশেষ হইত ;—হৃদয়ে কোনো ‘স্থায়ী রসের পদচিহ্ন রাখিয়া যাইতে পারিত না।’ তাই চেষ্টা করা হইল নাটকের কোনো ঘটনাকে নাচের বিষয়বস্তু করিবার জন্ত, যাহাতে স্থায়ী রসধারণের পথটি স্ফুটন হয়। এই ভাবেই কবির নৃত্যনাট্যগুলির উৎপত্তি।

রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্য অতি উচ্চাঙ্গের এক অভিনব শিল্পরূপ। সাহিত্য, সংগীত ও নৃত্য—এই ত্রিবেণী-সংগমে ইহার অনিন্দ্যসুন্দর রসমন্দির প্রতিষ্ঠিত। সাহিত্যকে গীতরসে গলাইয়া, তাহার অন্তরের অনির্বচনীয় মাধুর্যটিকে দেহছন্দের পাত্রে ধরিয়া, অনাস্বাদিতপূর্ব চমৎকার এক আহাৰ্য পরিবেশন করিয়াছেন কবি রসিকজনের নিকটে।

প্রথমে ভারতীয় নৃত্যের স্বরূপ সম্বন্ধে একটু আলোচনা করিলে রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্যের বৈশিষ্ট্য সহজবোধ্য হইবে।

বিশ্বজগতের মধ্যে নিরন্তর গতির চাঞ্চল্য ও আবেগ আত্মপ্রকাশ করিতেছে নানা ভঙ্গীতে বিচিত্র ছন্দে। প্রকৃতি তাহার বৃক্ষ-ফুল-ফলের সৃষ্টি ও পরিণতিতে, ষড়্ঋতুর আবর্তনে, এই গতিছন্দকে রূপায়িত করিতেছে প্রতি মুহূর্তে নানাভাবে। বিশ্বের এই গতিছন্দই প্রাণিজগতে নৃত্যের মূল প্রেরণা। ভাষাহীন পশু এই ছন্দকেই অজ্ঞাতসারে অনুকরণ করিয়াছে তাহার নানা ভঙ্গীর লাফ-ঝাঁপ-দৌড়ে, পাখি তাহার বিচিত্র লেজ-দোলানো নাচে—নব নব ভঙ্গীতে আকাশে উড়িবার প্রয়াসে। মানুষও যে-গতিভঙ্গী দেখিয়াছে পশুপক্ষীর দেহ-বিক্ষেপের মধ্যে—যে-ছন্দ দেখিয়াছে সৃষ্টির অগ্রগতির মধ্যে, তাহারই অনুকরণ করিয়া প্রথম নৃত্যের চেষ্টা করিয়াছে।

এই গতির দোলার মধ্য দিয়াই সে তাহার আনন্দ-বেদনা, বিরাগ-অহুরাগকে প্রকাশ করিবার পথ খুঁজিয়াছে। সাহিত্য-সৃষ্টির পূর্বে নৃত্যই হইয়াছে তাহার ভাব-প্রকাশের বাহন। নৃত্যই তাহার আত্মপ্রকাশের—তাহার শিল্প-প্রেরণার প্রথম স্তর।

তারপর যুগে যুগে নানা পরিবর্তনের মধ্য দিয়া অগ্রসর হইয়াছে নৃত্য,—উদ্ভব হইয়াছে নূতন নূতন আঙ্গিকের—তাহার ব্যবহার হইয়াছে বিভিন্ন সমাজে বিভিন্ন উদ্দেশ্যে। বাস্তবিক কোথাও সামাজিক অনুষ্ঠানের কর্তব্য হিসাবে, কোথাও ধর্ম-সাধনার অঙ্গরূপে, কোথাও ব্যক্তিগত বা পারিবারিক আনন্দ ও দুঃখ-প্রকাশের বাহন হিসাবে নৃত্য জীবনের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য বন্ধনে জড়াইয়া পড়িয়াছে।

বহু-প্রাচীন কাল হইতে নৃত্যকলা ভারতীয় সভ্যতা, সংস্কৃতি ও ধর্মের সহিত অঙ্গাঙ্গিভাবে জড়িত হইয়া আছে। দেবরাজ ইন্দ্র স্বয়ং নৃত্য করিতেন বলিয়া ঋগ্বেদে উল্লিখিত আছে। দেবসভায় উর্বশী, মেনকা, রম্ভা, যুতাচি প্রভৃতি অপ্সরারা বিখ্যাত নর্তকী বলিয়া খ্যাতিসম্পন্ন ছিল। কাব্য-পুরাণাদিতে তাহাদের উল্লেখ পাওয়া যায়। ভগবতী দেবীমুখে রণনৃত্যে মাতিয়াছিলেন। বৌদ্ধ মূর্তিশিল্পে অনেক নৃত্যপরা দেবীর মূর্তি পাওয়া গিয়াছে। দেবমি নারদ স্বর্গে বীণা বাজাইয়া নৃত্য করিতেন।

মহাদেবের নৃত্য-পরিকল্পনা ভারতীয় কাব্য ও শিল্প-প্রতিভার চরম দান। মহাদেবই নৃত্যাভিনয়ের আদিগুরু বলিয়া কল্পিত, তাই তাঁহার নাম নটরাজ। নটরাজ মহাদেবের নৃত্যপর মূর্তি দাক্ষিণাত্যের প্রায় প্রত্যেক মন্দিরে প্রতিষ্ঠিত। নটরাজের তাণ্ডব-নৃত্যের পরিকল্পনাটি অপূর্ব। বিশ্বের অণুপরমাণু হইতে আরম্ভ করিয়া জড়জগৎ ও প্রাণিজগতের মধ্যে আত্মসংরক্ষণ ও বিলয়ের একটা প্রলয় ঝড় অনুক্ষণ বহিতেছে। সৃষ্টি ক্রমাগত রূপ হইতে রূপান্তরে পরিণতি লাভ করিতেছে—ব্যক্ত হইতে অব্যক্তে, ধ্বংস হইতে সৃষ্টিতে বিরামহীন সঞ্চরণ করিতেছে। বিশ্বের মধ্যেই চলিয়াছে এই বিরামহীন পরিবর্তন। বিশ্বসৃষ্টির এই ক্রমাগত পরিবর্তনের উদ্ভব হইয়াছে নটরাজের নৃত্যেরি ফলে। স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল জুড়িয়া এই তাণ্ডব-নৃত্য চলিতেছে। রুদ্রের প্রতিপদক্ষেপে হইতেছে ধ্বংস, করুণার প্রতিস্পন্দনে জাগিতেছে নবসৃষ্টি। যিনি রুদ্র তিনিই যে শিব। সৃষ্টির সঙ্গে ধ্বংস, ধ্বংসের সঙ্গে সৃষ্টি শিবতাণ্ডবের তালে তালে চলিতেছে। সমস্ত সৃষ্টির গতিশীল বৈচিত্র্যই তাঁহার নৃত্যের রূপ। শিবের তাণ্ডব-নৃত্য ‘সৃষ্টি-স্থিতি-ধ্বংস-বিধানানুগ্রহঃ’—সৃষ্টি, সৃষ্টি-রক্ষা, ধ্বংস, মানবাত্মার বন্ধন ও সেই বন্ধন হইতে মুক্তি,—এই ‘পঞ্চকৃত্য’-এর প্রতীক। চতুর্ভুজ নটরাজের দক্ষিণ দিকের প্রথম হস্তে যে মন্দিরা আছে, তাহার

শব্দ সৃষ্টির সংকেত, রামদিকে প্রথম হস্তের অগ্নিশিখা ধ্বংস বা পরিবর্তনের প্রতীক। ‘অভিনয়দর্পণ’-এর ‘নমজিয়া’র শ্লোকে শিব-প্রশস্তিতে বলা হইয়াছে, এই সৃষ্টি—এই পরিদৃশ্যমান বিশ্বভুবন—যাহার আঙ্গিক-অভিনয়—যাহার নৃত্যের পরিণতি, সমস্ত শব্দ যাহার বাক্য বা বাচিক অভিনয়সমূহ, চন্দ্রতারাদি যাহার অলংকার-স্বরূপ, সেই পরিপূর্ণ-সদৃশগময়-বিগ্রহ নটরাজ শিবই আমাদের প্রণম্য।

রবীন্দ্রনাথ সৃষ্টি ও ধ্বংসকে—শিব-ভাণ্ডব-নৃত্যের অঙ্গরূপে দেখিয়াছেন,—

“...যখন আদিদেবের আস্থানে সৃষ্টি-উৎসব জাগল তখন তার প্রথম আরম্ভ হল আকাশে আকাশে বহ্নিমালার নৃত্যে। স্বর্ঘচন্দ্রের নৃত্য আজও বিরাম পেল না, ষড়ঋতুর নৃত্য আজও চলেছে পৃথিবী প্রদক্ষিণ করে। স্বরলোকে আলোক-অন্ধকারের যুগলনৃত্য, নরলোকে অশ্রান্ত নৃত্য জন্মমৃত্যুর; সৃষ্টির আদিম ভাষাই এই নৃত্য, তার অন্তিমেও উন্নত হয়ে উঠবে এই নৃত্যের ভাষাতেই প্রলয়ের অগ্নিনিটিনী।” (শ্রাবণগাথা, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ২৫শ খণ্ড, পৃ: ১১২)

গোপিনীগণ সহ কৃষ্ণের রাসনৃত্য, কালীদমননৃত্য, বালগোপালের ননীচুরি-নৃত্য প্রভৃতি আমাদের নিকট বিশেষ সুপরিচিত। বৈদিকযুগে যাগযজ্ঞাদি ও ধর্মারুষ্ঠানে নৃত্যের প্রচলন ছিল। বেদে মণ্ডল-নৃত্যের উল্লেখ পাওয়া যায়। ‘মহাব্রত’-অনুষ্ঠানে জলপূর্ণ কলসী মাথায় করিয়া বীণার তালে তালে এবং স্তোত্র-গানের সঙ্গে সঙ্গে জ্বীলোকেরা অগ্নির চারিদিকে ঘুরিয়া ঘুরিয়া নৃত্য করিত এবং আগুনের উপর জল ঢালিয়া দিয়া বৃষ্টি কামনা করিত। অশ্বমেধযজ্ঞের শেষেও জলপাত্র মাথায় বহিয়া জ্বীলোকেরা ‘মধ্বিদং’—এই অংশটুকু গান করিতে করিতে ‘মাজালীয়া’ অগ্নির চতুর্দিকে নৃত্য করিত। এইরূপ নৃত্য যজ্ঞকারীর বলবৃদ্ধি হয় বলিয়া বিশ্বাস প্রচলিত ছিল।

পুরাণাদি প্রায় সমস্ত ধর্মশাস্ত্রেই নৃত্যের উল্লেখ আছে। দেবোদ্দেশে অনুষ্ঠিত নৃত্যকে মানবের ঐহিক ও পারত্রিক মঙ্গলের সোপান বলিয়া কথিত হইয়াছে। ‘হরিভক্তি-বিলাস’-এ আছে,—

নৃত্যতাং ত্রিপত্তেরগ্রে তালিকাবাদনৈর্ভূশং ।

উড্ডীয়ন্তে শরীরস্থাঃ সর্বো পাতকপক্ষিণঃ ॥

‘বরাহপুরাণ’-এ দেবোদ্দেশে নৃত্যের বিধি দৃষ্ট হয়, তাহার ফলে বলা হইয়াছে,—

মনুজা যেন গচ্ছন্তি ছিবা সংসারসাগরম্ ।

‘পদ্মপুরাণ’-এ কৃষ্ণভক্তের নৃত্যের শক্তি বর্ণিত হইয়াছে,—

পদ্মাং ভূমে দিশো দৃগ্ভ্যাম্

দৌৰ্ভ্যাকামদলং দিবঃ ।

বহুধোৎসার্ষতে রাজন্

কৃষ্ণভক্তস্ত নৃত্যতঃ ॥

হে রাজন্, কৃষ্ণভক্তের নৃত্য হইতে জগতের নানারূপ অমঙ্গল বিনাশ প্রাপ্ত হয়। তাঁহার পদদ্বয় পৃথিবীর, নয়নযুগল দিক্‌সমূহের এবং বাহুদ্বয় আকাশের সমস্ত অমঙ্গল বিদূরিত করে।

‘মহাভারত’-এর বিরাট-পর্বে দেখা যায়, অজুন বৃহন্নলারূপে বিরাট-রাজের অন্তঃপুরে ত্রীলোকদিগের নৃত্যশিক্ষা দিবার জন্ত নিযুক্ত হইয়াছিলেন। ‘ভাগবত’-এর দশম স্কন্ধে নৃত্যের বিশেষ বিবরণ লিপিবদ্ধ আছে। ‘মহাসংহিতা’য় নৃত্য ও নটজাতির উল্লেখ পাওয়া যায়।

কৌটিল্যের ‘অর্থশাস্ত্র’-এ দেখা যায়, সে-যুগে রাজদরবারে নর্তকী-নিয়োগের ব্যবস্থা ছিল। তা’ছাড়া সর্বসাধারণের আনন্দবর্ধনের জন্ত পেশাদার নর্তকীরও উল্লেখ পাওয়া যায়। বাৎসর্য্যন তাঁহার ‘কামসূত্র’-গ্রন্থে নৃত্যকে চৌষটি কলার অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন। বৌদ্ধযুগে নৃত্যশিল্প প্রভূত উন্নতি লাভ করিয়াছিল।

‘দিব্যাবদান’-এ রাজা রুদ্রায়ণ বীণা বাজাইতেন ও তাঁহার পত্নী চন্দ্রাবতী নৃত্য করিতেন বলিয়া উল্লিখিত আছে। ‘মহাবংশ’-এ আছে সিংহলরাজ পরাক্রম বাহু (১ম)র রানী রূপাবতী যেমন ছিলেন সুন্দরী, তেমনি ছিলেন নৃত্যে পটীয়াসী। অজন্তা, ইলোরা, বাঘগুহা, কণারক-মন্দির প্রভৃতির প্রাচীরগাত্রে নৃত্যরত নরনারীর বহু চিত্র দেখা যায়। মন্দিরে দেবদাসী-নিয়োগ-প্রথার মধ্যে ভারতীয় নৃত্যের ব্যাপক প্রচলনের দৃষ্টান্ত মিলে। বিগ্রহের নৈবেদ্য, ভোগ, আরতি প্রভৃতি ছিল যেমন প্রাত্যহিক পূজার অঙ্গ, নৃত্যও সেইরূপ দৈনিক পূজার অঙ্গরূপে প্রচলিত ছিল। এই নৃত্যের উদ্দেশ্যে প্রত্যেক মন্দিরেই স্থায়ীভাবে নৃত্য-কুশলা দেবদাসী নিযুক্ত করা হইত। রাজরাজ ও অন্যান্য চোলরাজগণের তাম্র-শাসনে (১১ শতাব্দী) দেখা যায়, মন্দিরে দেবদাসীনিয়োগের জন্ত প্রভূত দান করা হইয়াছে। রাজরাজ নানা মন্দির হইতে সংগ্রহ করিয়া তান্জোরে চারশত দেবদাসীকে ভূমিদান করিয়াছিলেন। এক সময়ে ভারতীয় নৃত্যকলা সমস্ত এশিয়াখণ্ড ছাইয়া ফেলিয়াছিল। বিখ্যাত চীন-প্রত্নতাত্ত্বিক শ্রার অরেল ষ্টেইন মধ্য-এশিয়ার মন্দিরগাত্রে নৃত্যরত মূর্তি অঙ্কিত দেখিয়াছেন। ঐ সব মূর্তিতে ভারতীয় নৃত্যকলার যথেষ্ট প্রভাব লক্ষিত হয়। ইহা ছাড়া সারা ভারতে নানাবিধ

লোক-নৃত্যের প্রচলন ছিল। রাজশেখরের প্রাকৃত নাটক ‘কর্পূরমঞ্জরী’তে দণ্ডরাস নামে একপ্রকার নৃত্যের উল্লেখ আছে। উহাতে নর্তক-নর্তকী এক-একথানা ছোট লাঠি হাতে করিয়া চক্রাকারে নাচিতে থাকে এবং প্রত্যেকবারে পার্শ্ববর্তী নর্তক-নর্তকীর লাঠিতে আঘাত করে। ইহারি অনুরূপ নৃত্য আমাদের বাংলার কাঠি-নৃত্য। এই দণ্ডরাসের চিত্র অনেক মন্দিরগাত্রে খোদিত দেখা যায়। বেঙ্গওয়াদার মল্লেশ্বর মন্দিরগাত্রে এই কাঠি-নৃত্যের একটি সুন্দর চিত্র খোদিত আছে। (১৬ শতাব্দী)

খৃষ্টীয় ষোড়শ শতাব্দী হইতেই ভারতীয় নৃত্যকলার বিশেষ অবনতি ঘটে। ইহার প্রধান কারণ—মুসলমানী প্রভাব। আরবী ও পারসী নৃত্যের স্বরূপ এই যে, ইহা একটা বিলাসের উপকরণমাত্র—স্থল দৈহিক ভোগাকাজ্জকে উদ্দীপ্ত করার মধ্যেই ইহার সার্থকতা। ভারতীয় নৃত্যে যে-সুস্থ ইন্দ্রিয়াতীত রসের আবেদন রহিয়াছে, রহিয়াছে যে-বিশুদ্ধ সৌন্দর্যের প্রেরণা—যাহা একমাত্র কল্পনা ও গভীর অনুভূতির মধ্যেই ধরা দেয়—সেটি ঐ-নৃত্যে পাওয়া যায় না। মোগল বাদশাহদের যুগে ভারতীয় নৃত্য দুই ভাগে বিভক্ত হইয়া পড়িল,—(ক) হিন্দুস্থানী বা উত্তর-ভারতীয় এবং (খ) দক্ষিণী বা দক্ষিণ-ভারতীয়। হিন্দুস্থানী নৃত্যে আঙ্গিকের বিশেষ নৈপুণ্য থাকিলেও উহার ঘাড়ের ভঙ্গী, চোখের খেলা ও কোমরের দোলায় আদিম ইন্দ্রিয়াসক্তির ব্যঞ্জনা প্রকাশ পায়। অবশ্য ভারতীয় নৃত্যেও গ্রীবাভঙ্গী, কটাক্ষক্ষেপ প্রভৃতি বিহিত, কিন্তু সেগুলি যেমন অতি-পরিমিত তেমন সংযত এবং বিভিন্ন ভাবের স্রোতক হইয়া রসস্থষ্টির সহায়তা করে। হিন্দুস্থানী নৃত্যের উপর মুসলমানী প্রভাব পড়ায় ভারতীয় নিজস্ব রূপটির অনেক পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে, কিন্তু দক্ষিণাত্যে মুসলমান-প্রভাব কম বলিয়া ভারতীয় রূপটি তাহাতে অনেক পরিমাণে বজায় রহিয়াছে।

বাদশাহী আমলে সামাজিক ও জাতীয় জীবনের বহু পরিবর্তন ঘটায় নৃত্য ক্রমে ক্রমে সভ্যজীবনের অঙ্গ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়ে। তারপর ভারতীয় নৃত্যের চরম অবনতি ঘটিল ইংরেজ আমলে এবং সভ্য ও শিক্ষিত জীবন হইতে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হইয়া উহা থিয়েটার ও বাইজীর নাচের মধ্যে দক্ষিণী, মুসলমানী ও ইউরোপীয় নৃত্যের এক জগা-খিচুড়িরূপে বিরাজ করিতে লাগিল। অপরদিকে ভারতীয় নৃত্যের ক্ষীণ কঙ্কালটুকু শ্রীহীন রূপ ধারণ করিয়া নানা লোকনৃত্যের মধ্যে—বিশেষ করিয়া বাংলায় রামায়ণ-গান, জারিগান প্রভৃতির মধ্যে আব্বয়ক্ষা করিতে লাগিল।

ভরতের ‘নাট্যশাস্ত্র’ হইতে আরম্ভ করিয়া নন্দিকেশ্বরের ‘অভিনয়দর্পণ’,

‘নর্তননির্ণয়’, ‘নৃত্যবিলাস’, ‘নৃত্যসর্বস্ব’, ‘নৃত্যশাস্ত্র’, অশোকমল্ল-বিরচিত ‘নৃত্যাধ্যায়’, ‘সংগীতনারায়ণ’, ‘সংগীতদামোদর’ প্রভৃতি প্রাচীন ও প্রামাণ্য গ্রন্থে ভারতীয় নৃত্যের একটা রূপ আমরা দেখিতে পাই। মল্লিনাথ ‘কিরাতাজুর্নীয়’ নাটকের টীকায় ‘নৃত্যবিলাস’ ও ‘নৃত্যসর্বস্ব’-এর উল্লেখ করিয়াছেন।

‘সংগীতদামোদর’-এ নৃত্যকে বলা হইয়াছে,—

.....তালমানরসাস্রয়ঃ

সবিলাসোহঙ্কবিক্ষেপো নৃত্যমিত্যুচ্যতে বুধৈঃ।

তালমান ও রসযুক্ত এবং বিলাসপূর্ণ অঙ্কবিক্ষেপকে পণ্ডিতগণ নৃত্য বলিয়া থাকেন। ভারতের নাট্যশাস্ত্রে নৃত্যকে প্রধানত তিন ভাগে ভাগ করা হইয়াছে। যথা,—

উদ্ধতং নৃত্যং তাণ্ডবং

সুকুমারস্ত লাস্ত্রং

ভাবাস্রয়ঃ নৃত্যঃ

ভাব সমস্ত ভারতীয় নৃত্যের প্রাণ বলিয়া এবং সুকুমার নৃত্য একান্তভাবে নারীর পক্ষেই শোভন বলিয়া বোধ হয় পরবর্তী নৃত্যশাস্ত্রে নৃত্যকে মাত্র দুই ভাগে বিভক্ত করা হইয়াছে,—

দ্বীনৃত্যং লাস্ত্রমাখ্যাতং পুংনৃত্যং তাণ্ডবং স্মৃতং

(সংগীতনারায়ণ)

তাণ্ডব ও লাস্ত্র উভয় নৃত্যই আবার দুইপ্রকার। তাণ্ডব নৃত্যের মধ্যে অভিনয়-শূন্য অঙ্কবিক্ষেপকে পেবলি, আর বহুবিধ অভিনয়-সহকারে যে-অঙ্কবিক্ষেপ, তাহাকে বহুরূপ বলে। লাস্ত্রও দুইপ্রকার—ছুরিত ও ঘোঁবত। ভাবরসাদিব্যঞ্জক অভিনয়-সহকারে নায়ক-নায়িকার উভয়ের পরস্পর আলিঙ্গন ও চুম্বনপূর্বক যে-নৃত্য, তাহাকে ছুরিত বলে, আর নর্তকী লীলাসহকারে যে নৃত্য করে, তাহাকে ঘোঁবত বলে। (সংগীত-দামোদর)

তারপর মস্তক, চক্ষু, ভ্রু, মুখ, গ্রীবা, বাহু, চরণ, কটি প্রভৃতি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ কত প্রকার ভঙ্গীতে কখন, কিরূপে, কতটুকু চালনা করিতে হইবে, তাহার এমন বিস্তৃত সূক্ষ্ম ও মনোবিজ্ঞানসম্মত বর্ণনা আছে যে, ভারতীয় নৃত্যশিল্প যে কতদূর উন্নত হইয়াছিল, তাহা ভাবিয়া বিস্মিত হইতে হয়। এই সব অঙ্গ-ভঙ্গী-সহকারে নৃত্যের বহু শ্রেণী আছে, যথা—কমলবর্তনিকানৃত্য, মকরবর্তনিকানৃত্য, ময়ূরীনৃত্য, মৃগীনৃত্য,

হংসীনৃত্য, রঞ্জীনৃত্য, গজগামিনীনৃত্য, চিত্রনৃত্য, চক্রবন্ধ, নাগবন্ধ, পদ্মবন্ধ, বৃত্ত-লতিকা প্রভৃতি।

ইহাই ভারতীয় নৃত্যের বাহ্য রূপ—তাহার অন্তরের রূপ আরো বিচিত্র—আরো রমণীয়।

ভারতীয় অংলকারশাস্ত্রে মনের বহু সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম অবস্থার কথা বর্ণিত আছে। তন্মধ্যে মূল নয়টি ভাব,—যথা, রতি, উৎসাহ, জুগুপ্সা, ক্রোধ, হাশ্ব, বিস্ময়, ভয়, শোক ও শম। কয়েকপ্রকার অবস্থার সাহায্যে এই-সব ভাবের মধ্যে একটা আবেগ উপস্থিত হয়। ঐ আবেগ সংহত, গভীর ও নৈর্ব্যক্তিক মূর্তি ধারণ করিয়া যথাক্রমে শৃঙ্গার, বীর, বীভৎস, রুদ্র, হাশ্ব, অদ্ভুত, ভয়ানক, করুণ ও শাস্ত রসে পরিণত হয়। এই সংযত ঘন আবেগের প্রকাশ দ্বারা রসসৃষ্টি করাই প্রত্যেক শিল্পকলার আদর্শ। তালমানগীতসংযোগে দেহভঙ্গীর মধ্য দিয়া সৌন্দর্য ও সুসামঞ্জস্য সহকারে মনের সংযত ঘন আবেগের বাহ্য অভিব্যক্তি ও তদ্বারা অনির্বচনীয় ও পরমরমণীয় রসসৃষ্টিই ভারতীয় নৃত্যের পরিপূর্ণ রূপ।

যে-সূক্ষ্ম ভাব-কল্পনাকে ভাষায় ভালো করিয়া প্রকাশ করা যায় না, রঙ ও রেখার মধ্যে ও যাহার সূক্ষ্ম রূপটি মূর্ত হইয়া ওঠে না, অন্তর-গহন-বিহারী সেই ভাব-কল্পনা ও বেদনার নিগূঢ় চাঞ্চল্য রূপায়িত হইয়া ওঠে নৃত্যে দেহের রেখা-ভঙ্গীর মধ্য দিয়া। নৃত্যের রাজ্য একটা গূঢ় ভাবের রাজ্য—ইহার কাজ সূক্ষ্ম ভাব-কল্পনাকে ছন্দায়িত করিয়া একটা অনির্বচনীয় রসে আমাদের মনকে প্রাবিত করা। ভারতীয় নৃত্যে কণ্ঠ-সংগীত ছিল অপরিহার্য অঙ্গ। এই কণ্ঠ-সংগীত বিভিন্ন স্বরের মোহিনী মায়ায় আমাদের অন্তরে বিস্তার করে ভাষাতীত এক রস-রহস্যের জাল,—এক অনির্বচনীয় অনির্দিষ্ট আনন্দ-বেদনায় আমাদের চিত্ত হইয়া উঠে চঞ্চল। নৃত্য সেই আনন্দ-বেদনাকে দেহের ছন্দের মধ্য দিয়া অনির্বচনীয় রসরূপে সংবেদনশীল রসিক-চিত্তে সংক্রামিত করে। ইহাই ভারতীয় নৃত্যের বৈশিষ্ট্য ও সার্থকতা।

নন্দিকেশ্বর তাঁহার ‘অভিনয়দর্পণ’-এ বলিয়াছেন,—

আস্তেনালম্বয়েৎ গীতং হস্তেনার্থং প্রদর্শয়েৎ ।

চক্ষুর্ভ্যাং দর্শয়েন্নাংগং পাদাভ্যাং তালমাদিশেৎ ॥

যতো হস্তস্ততো দৃষ্টির্যতোদৃষ্টিস্ততো মনঃ ।

যতো মনস্ততো ভাবো যতো ভাবস্ততো রসঃ ॥

মুখের দ্বারা সংগীতকে গ্রহণ করিতে হইবে, অর্থাৎ প্রথমেই মুখ হইতে গীত ধ্বনিত হইয়া উঠিবে। গীতের অর্থ হস্তসঞ্চালনের দ্বারা অর্থাৎ বিভিন্ন মুদ্রাদির দ্বারা

প্রকাশ করিতে হইবে। চক্ষুর দ্বারা ভাব দেখাইতে হইবে, অর্থাৎ অন্তরস্থিত ভাবের প্রতিচ্ছবি চোখেই প্রতিফলিত হয়, তাই চোখের চাহনির দ্বারা সেই ভাবকে অভিব্যক্ত করিতে হইবে। পায়ের দ্বারা তাল রাখিতে হইবে। অর্থাৎ নৃত্য ব্যতীত ভাবের স্তূৰ্ণ প্রকাশ হয় না; গীত ও মূদ্রাদির সঙ্গে নৃত্যের প্রয়োজন। তাই নর্তক-নর্তকীর পদদ্বয় তালানুগত হইয়া নৃত্য প্রদর্শন করিবে।

হস্তসঞ্চালনের সঙ্গে সঙ্গেই উহা দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিবে। এই হস্তসঞ্চালন যদি চক্ষুর তৃপ্তিদায়ক হয়, তবে মন উহার প্রতি গভীরভাবে আকৃষ্ট হইবে; মন একাগ্রতা ও স্বৈর্যলাভ করিলে নৃত্যগীতের দ্বারা অভিব্যক্ত্যমান ভাবটির পূর্ণ উদ্বেক হইবে। দর্শকের মনে এই ভাবটির উদ্বেক হইলেই উহা রসাকারে পরিণত হইয়া যথার্থ আনন্দ-যোগ্য হইবে।

তাহা হইলে সংগীত হইতে নৃত্য, নৃত্য-গীতের দ্বারা ভাবের উদ্বেক, এবং ভাব হইতেই অনির্বচনীয় রসস্রষ্টি। ইহাই ভারতীয় নৃত্যের স্বরূপ।

পাশ্চাত্য নৃত্যে কণ্ঠ-সংগীতের একান্ত অভাব, সুতরাং এই নৃত্যের সঙ্গে সুরের অনির্বচনীয় ভাবলোক রচিত হয় না। নানা যন্ত্রের ছন্দ-বহুল ধ্বনিকে অবলম্বন করিয়াই গড়িয়া উঠিয়াছে পাশ্চাত্য নৃত্য। ইহার মূলভিত্তি বিভিন্ন বাস্তবযন্ত্রের তাল। খণ্ড খণ্ড নৃত্যের মধ্যে কোনো লোকোত্তর রস-ব্যঞ্জনা নাই। দীর্ঘায়ত ব্যালে (ballet) নৃত্যের মধ্যেও নানা যন্ত্রের বিচিত্র ধ্বনি ও তালের অক্ষুণ্ণ প্রভাব লক্ষিত হয়।

পাশ্চাত্য নৃত্যের আদর্শ চক্ষু ও কর্ণের তৃপ্তিসাধন—ইন্দ্রিয়জ-ভোগবর্ধন। ভারতীয় নৃত্যের আদর্শ সূক্ষ্ম ভাবের রসপরিবেষণ দ্বারা প্রাণের তৃপ্তিসাধন। পাশ্চাত্যের ওয়াল্‌স (Waltz) কোয়াড্রিল (Quadrille), ল্যান্সারস্ (Lancers), পোল্কা (Polka), পোল্কা-মাজুরকা (Polka-Mazurka), ব্যালে (Ballet), মিনেট (Minnet) প্রভৃতি নৃত্য নিঃসন্দেহে নিখুঁত ও অপূর্বকারু-কার্যময় দেহ-সঞ্চালনের দৃষ্টান্ত, কিন্তু তাহাদের অন্তরে প্রাণের প্রতিষ্ঠা নাই—দেহসঞ্চালনকে কেন্দ্র করিয়া মূলগত ভাবরসের কোনো ইঙ্গিত নাই। ভারতীয় নৃত্যশিল্প অন্তর্মুখী, পাশ্চাত্য নৃত্যশিল্প বহির্মুখী। ভারতীয় নৃত্যশিল্প সুরের অপরূপ মায়ার সহিত মিলিয়া হৃদয়াবেগকে দেহের প্রতি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে ব্যক্ত করিয়া অন্তর্নিহিত রসমূর্তি উদ্ঘাটিত করে; পাশ্চাত্য নৃত্যশিল্প কেবল বিভিন্ন রূপের বাস্তব বহির্ভাগের অতি-মাজিত প্রকাশ দ্বারা দর্শকের সাময়িক চিত্ত-বিনোদনের চেষ্টা করে। পাশ্চাত্য নৃত্য কেবল রূপময়, ভারতীয় নৃত্য রূপের যথেষ্ট সমাবেশ থাকিলেও তাহা প্রধানত ভাবময়—অথবা একাধারে রূপময়, ভাবময়,

সময়—সর্বোপরি অপূর্ব ব্যঞ্জনাময়। দেহের রূপ সীমার দ্বারা আবদ্ধ, তাই পাশ্চাত্য নৃত্য সসীম; ভাব অনন্ত, তাই ভারতীয় নৃত্য অসীম। ভারতীয় নৃত্য সীমার মধ্য হইতে অসীমের ইঙ্গিত করে, রূপের মধ্য হইতে অরূপের সন্ধান দেয়; পাশ্চাত্য নৃত্য কেবল দেহের মধ্যেই আবদ্ধ, দেহাতীত কোনো ভাবের ইঙ্গিত তাহাতে নাই।

পাশ্চাত্য নৃত্যকলার এই দুর্বলতা সম্বন্ধে সে-দেশের শ্রেষ্ঠ কলাবিদগণ দিন দিনই সচেতন হইয়া উঠিতেছেন। নৃত্যের মধ্যে তাঁহারা দৈহিক ব্যায়ামের অনবত্ত কৌশলের উপরেও আরও কিছু চাহিয়াছেন। বিখ্যাত পাশ্চাত্য নর্তকী Isadora Duncan তাঁহার আত্মজীবনীর একস্থানে লিখিয়াছেন,—“This method (পাশ্চাত্য ব্যালে নৃত্যের প্রথা) produces an artificial mechanical movement not worthy of the soul.” তাই তিনি ভারতীয় নৃত্যের আদর্শ খুঁজিতেছিলেন। তিনি উহাকে বলিয়াছেন,—“...the source of the spiritual expression to flow into the channels of the body filling it with vibrating light—the centrifugal force reflecting the spirit's vision.” সুবিখ্যাত নর্তকী Anna Pavlovaও পাশ্চাত্য নৃত্যের প্রাণহীনতার কথা বলবার বলিয়াছেন। পাশ্চাত্যের যান্ত্রিক সভ্যতার সঙ্গে তাহার নৃত্যকলাও যে-একপ্রকার যান্ত্রিক-মূর্তি পরিগ্রহ করিয়াছে—একথা বহু পাশ্চাত্য মনীষী অঙ্গভব করিয়াছেন।

কেহ কেহ বলেন, ভারতীয় নৃত্যের তুলনায় পাশ্চাত্য নৃত্যের টেকনিক বা আঙ্গিক অতি উচ্চস্তরের। অবশ্য দেহের কসরতের এমন নিভুল, নিখুঁত, চমকপ্রদ দৃষ্টান্ত তার নাই, কিন্তু নৃত্যের এই যান্ত্রিক বাহ্যরূপই কি সবখানি? Beauty of form কি beauty of spiritএর উপরে? এই প্রশ্নে Browningএর Andrea Del Sarto কবিতাটির কথা মনে হয়। Andrea নিখুঁত শিল্পী,—প্রকৃতির হুবহু অনুকরণ করিতে পারেন। কিন্তু Raphaelএর চিত্রশিল্পে অনেক খুঁত ছিল; Anatomyতে তাঁহার তেমন দখল ছিল না। Andrea তাঁহার চিত্রের অনেক পরিবর্তন করিতে পারিতেন, কিন্তু র‍্যাফেল যে অন্তর্নিহিত আত্মাকে ফুটাইয়া তুলিতেন, সেটা Andreaর সাধ্যাতীত ছিল। তাই তিনি বলিয়াছেন,—

...its soul is right.

He means right, that a child may understand.

Still what an arm ! and I could alter it.

But all the play, the insight and the stretch

Out of me : out of me !

এই insight, এই অন্তর্নিহিত আত্মাকে ফুটাইয়া তোলার মধ্যেই সমস্ত আর্টের সার্থকতা। ভারতীয় নৃত্যে এই অন্তর্নিহিত আত্মার রূপটিই আমরা লক্ষ্য করি।

এখন রবীন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত নৃত্য বা শান্তিনিকেতন নৃত্যের বৈশিষ্ট্য কি, দেখা যাক। রবীন্দ্র-নৃত্যের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিলে নিম্নলিখিত কয়টি উপাদান পাওয়া যায়,—

(ক) নৃত্য সর্বাঙ্গসুন্দর অভিনয়ের উৎকৃষ্ট অঙ্গ।

(খ) কবি-রচিত সাহিত্য বা কাব্যই এই নৃত্যের মূল বিষয়বস্তু।

(গ) এই কাব্য-রচনার সহিত সুরযোজনা করায় প্রকৃত সংগীতের সৃষ্টি। এই সংগীতই রবীন্দ্রনাট্যের মূলভিত্তি।

(ঘ) সেই সংগীতের অন্তর্নিহিত ভাবকে নাচের অভিনয় দ্বারা দেহচ্ছন্দে ব্যঞ্জিত করিয়া দর্শকের চিত্তে অনির্বচনীয় রসের উদ্বোধন।

এই নৃত্য মূলত ভারতীয় আদর্শের উপর প্রতিষ্ঠিত। ‘অভিনয়দর্পণ’-এর পূর্বোক্ত শ্লোকটির নির্দেশে দেখা যায়—সংগীতের ভাবকে নৃত্যের তাল ও মুদ্রাদি কাব্যিক অভিনয়ের দ্বারা দর্শক-মনে সঞ্চারিত করিয়া রসের উদ্বেক করিতে হইবে। রবীন্দ্রনাথের নৃত্যও অনেকটা তাহাই। এই নৃত্য গড়িয়া উঠিয়াছে সম্পূর্ণ গানের উপর নির্ভর করিয়া। গীতাভিনয়ের পরিপূর্ণতা নৃত্যাভিনয়।

কিন্তু প্রাচীন পদ্ধতিকে কবি ছব্ব গ্রহণ করেন নাই; মূলত ঐ পদ্ধতির উপরেই তাঁহার নবসৃষ্টি নূতন রূপ ধরিয়া আধুনিক কালের রসপিপাসা চরিতার্থ করিয়াছে।

প্রাচীন ভারতীয় নৃত্যে মুদ্রার ছিল একান্ত প্রাধান্য। প্রথমে মুদ্রা-প্রদর্শন, তারপর নৃত্য। কিন্তু ঐ প্রাচীন মুদ্রার অর্থ বর্তমান যুগে সাধারণের নিকট সহজবোধ্য নয়, হুবোধ্য মুদ্রাভিনয় ব্যঙ্গাভিনয়ে পরিণত হইতে পারে। তাই তিনি মুদ্রাকে যথাসম্ভব ত্যাগ করিয়াছেন। পূর্বে বলা হইয়াছে, দক্ষিণী নৃত্যের মধ্যে প্রাচীন ভারতীয় নৃত্যের রূপ অনেকটা অবিকৃত আছে; বর্তমান কথাকলি-নৃত্যে মুদ্রার বিশেষ প্রাধান্য। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁহার নৃত্যনাট্যে—বিশেষ করিয়া ‘চণ্ডালিকা’য় কথাকলির আঙ্গিক—অর্থাৎ ভঙ্গিমা ও তাল—গ্রহণ করিলেও তাহার মুদ্রা-অংশটি গ্রহণ করেন নাই।

প্রাচীন নৃত্যে সংগীতের একটা নিজস্ব পরিপূর্ণতা ছিল না; খণ্ড খণ্ড গানের সঙ্গে নৃত্য—এই ছিল প্রথা; বাজের তালের উপর অনেকটা নির্ভর করিয়াই সংগীতযুক্ত নৃত্য তাহার পূর্ণরূপটি প্রকটিত করিত। কিন্তু রবীন্দ্রনৃত্যে সংগীতই হইল মূল-ভিত্তি, যাহার উপর নির্ভর করিয়া সমস্ত নৃত্য-প্রযোজনা গড়িয়া উঠিয়াছে। গানের

কথা অল্পসরণ করিয়া সাহান', ভৈরবী, বাগেশী, পরজ, বাউল, কীর্তন প্রভৃতি বহু বিচিত্র সুরের ধারা ছুটিয়াছে, এইসব ধারা-সম্মিলনে নৃত্যনাট্য একটা বিরীট সুরের রূপ ধারণ করিয়াছে। ইহার সহিত নানাবিধ তালের নৃত্য মিলিত হইয়া কথার ভাব-ব্যঞ্জনকে আরও ফুটাইয়া তুলিয়াছে। সংগীত ও নৃত্য চলিয়াছে পাশাপাশি; একে অন্যের প্রকাশকে রুদ্ধ করে নাই। এই সুরের মধ্যে ও তালের মধ্যেও নানা সংমিশ্রণ আছে। মিশ্র সুর এবং মিশ্র তাল ও ভঙ্গীর সহযোগে রবীন্দ্র-নৃত্য গড়িয়া উঠিয়াছে। ইহা কোনো বিশেষ নৃত্যপদ্ধতিকে আগাগোড়া অনুসরণ করে নাই। মণিপুরী, কথাকলি, কথক, ভরতনাট্যম্, লোকনৃত্য, ইউরোপীয় নৃত্য-প্রভৃতির ভঙ্গী ও তাল কবি যেখানে যতটুকু প্রয়োজন মনে করিয়াছেন, ততটুকুই গ্রহণ করিয়াছেন; এই নানা মিশ্রণের দ্বারা তাঁহার ভাবকল্পানুযায়ী এক অভিনব নৃত্যপদ্ধতি গড়িয়া উঠিয়াছে।

কবি জীবনে প্রথম নাটক আরম্ভ করিয়াছিলেন সম্পূর্ণভাবে গানকে অবলম্বন করিয়াই। ‘বাগ্মীকি-প্রতিভা’, ‘কালমৃগয়া’, ‘মায়ার খেলা’ প্রভৃতি গীতিনাট্য আগাগোড়া গান গাহিয়াই অভিনয় করা হয়। এগুলি দম্ভরমতো নাটক,—কোনো বিশেষ ঘটনাকে অবলম্বন করিয়া ইহার নানা দৃশ্যে বিভক্ত। ইহাতে পাত্রপাত্রীর সমস্ত সংলাপ ছিল গানে। কথাবার্তার ভঙ্গীতে হাত পা নাড়িয়া গানের সুরে তাহার পৰস্পরের মধ্যে কথোপকথন চালাইত। এগুলি ছিল সুরের নাটক, ইহার সঙ্গে কোনো নৃত্য ছিল না।

তারপর বিভিন্ন ধরনের অনেক নাটক কবি লিখিয়াছেন, কিন্তু এইপ্রকার সংগীত-সর্বস্ব নাটক আর লিখেন নাই। মধ্যজীবন হইতে দেখা যায়, কবির নাটকে উত্তরোত্তর গানের সংখ্যা বাড়িয়াই চলিয়াছে। প্রকৃতি-সম্পর্কযুক্ত নাটক ‘শারদোৎসব’ ও ‘ফাল্গুনী’ প্রভৃতিতে কবি গানের সঙ্গে একটু-আধটু নাচ প্রথম প্রবর্তন করেন। ‘শারদোৎসব’-এর গান ‘আজ আমাদের ছুটি’, ‘আমরা বেঁধেছি কাশের গুচ্ছ’ প্রভৃতি গানের সঙ্গে নাচের আমেজ আনিবার প্রথম চেষ্টা করেন। ‘ফাল্গুনী’তে কবি অক্ষ বাউল সাজিয়া গানের সঙ্গে সঙ্গে নিজেই নাচিয়াছিলেন।

তারপর নানা ঋতুনাট্যের মধ্যে কবি বিশেষভাবে নাচ প্রবর্তন করেন। এই ঋতুনাট্যগুলি গানের উপর সম্পূর্ণ নির্ভর করিয়া গঠিত। পালাগানে মণিপুরী নৃত্যের ভঙ্গীই বেশির ভাগ গ্রহণ করা হইয়াছিল, অগ্ৰাণ্য নৃত্যও সামান্য কিছু ছিল। এইসব নৃত্য গানকে অনুসরণ করিয়াই নানা ভঙ্গীতে প্রকাশ পাইয়াছে, তালের ছন্দের সহিত পৃথকভাবে নৃত্যপ্রদর্শনের চেষ্টা ইহাদের মধ্যে করা হয় নাই।

এই সময় ‘নটীর পূজা’ নাটকে শ্রীমতীর শেষনৃত্য সকলকে মুগ্ধ করে। ইহা

শান্তিনিকেতনে নিযুক্ত মণিপুরী নৃত্য-শিক্ষকের শিক্ষার ফল, তখন হইতেই শান্তিনিকেতনে মেয়েরা এই নৃত্যাভিনয়প্রথা শিক্ষা করিতে আরম্ভ করে। ‘নটীর পূজা’ ও ঋতুনাট্যগুলির মধ্যে নাচের প্রবর্তনে ভাবের যে-অপূর্বসুন্দর রসমূর্তি রচিত হইতে পারে, কবির উচ্চাঙ্গের আর্টিস্ট মন তাহা বুঝিতে পারিয়া নাচের দিকে প্রবলভাবে ঝুঁকিয়া পড়েন এবং নাচের নানারূপ সম্ভাবনা ও পরিকল্পনা চিন্তা করিতে থাকেন।

এই সময় কবি জাভা, বালি প্রভৃতি দ্বীপ-পরিদর্শনে বাহির হন। সেইখানে এসব দেশবাসীর নাচ দেখিয়া কবি মুগ্ধ ও চমৎকৃত হন। রামায়ণ, মহাভারত প্রভৃতির এক-একটি ঘটনা কেবল নাচের দ্বারাই যে ব্যক্ত করা যায়, কবি তাহা সেই প্রথম দেখিলেন।

“এদেশে উৎসবের প্রধান অঙ্গ নাচ।...এক-একটি জাতির আত্মপ্রকাশের এক-একটি বিশেষ পথ থাকে। বাংলাদেশের হৃদয় যেদিন আন্দোলিত হয়েছিল সেদিন সহজেই কীর্তনগানে সে আপন আবেগসঞ্চারের পথ পেয়েছে; এখনও সেটা সম্পূর্ণ লুপ্ত হয়নি। এখানে এদের প্রাণ যখন কথা কইতে চায় তখন সে নাচিয়ে তোলে। মেয়ে নাচে পুরুষ নাচে। এখানকার যাত্রাভিনয় দেখেছি, তার প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত চলায়-ফেরায়, যুদ্ধে-বিগ্রহে, ভালোবাসার প্রকাশে, এমন কি ভাঁড়ামিতে, সমস্তটাই নাচ।...সেদিন এখানকার এক রাজবাড়ীতে নাচ দেখছিলুম।...এই নাচ-অভিনয়ের বিষয়বস্তুটা হচ্ছে শাশ্ব-সত্যবতীর আখ্যান। এর থেকে বোঝা যায়, কেবল ভাবের আবেগ নয়, ঘটনা-বর্ণনাকেও এরা নাচের আকারে গড়ে তোলে...আমাদের দেশে একদিন নাট্য-অভিনয়ের সর্বপ্রধান অঙ্গই ছিল নাচ। নাটক দেখতে যারা আসে, পশ্চিম মহাদেশ তাদের বলে অভিয়েন্স, অর্থাৎ শ্রোতা। কিন্তু ভারতবর্ষে নাটককে বলেছে দৃশ্যকাব্য; অর্থাৎ, তাতে কাব্যকে আশ্রয় করে চোখে দেখার রস দেবার জগুই অভিনয়।.....(জাভাযাত্রীর পত্র, পৃঃ ২৫৪)

“গামেলান বাজনার সঙ্গে ছোটো মেয়ে দুটি নাচলে; তার শ্রী অত্যন্ত মনোহর। অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে সমস্ত শরীরে ছন্দেরযে আলোড়ন তার কী চারুতা, কী বৈচিত্র্য, কী সৌকুমার্য, কী সহজ লীলা! অল্প নাচে দেখা যায়, নটী তার দেহকে চালনা করছে; এদের দেখে মনে হতে লাগল, দুটি দেহ যেন স্বত-উৎসারিত নাচের ফোয়ারা। (ঐ ২৫৫)

“মাস্তুষের জীবন বিপদ-সম্পদ, সুখ-দুঃখের আবেগে নানাপ্রকার রূপে ধ্বনিত্তে স্পর্শে লীলায়িত হয়ে চলছে; তার সমস্তটা যদি কেবল ধ্বনিত্তে প্রকাশ করতে

হয় তাহলে সে একটা বিচিত্র সংগীত হয়ে ওঠে ; তেমনি আর-সমস্ত ছেড়ে দিয়ে সেটাকে কেবল মাত্র যদি গতি দিয়ে প্রকাশ করতে হয় তাহলে সেটা হয় নাচ। ছন্দোময় সুরই হোক আর নৃত্যই হোক, তার একটা গতিবেগ আছে। সেই বেগ আমাদের চৈতন্যে রসচাঞ্চল্য সঞ্চার করে তাকে প্রবলভাবে জাগিয়ে রাখে।...এই দেশের লোক ক্রমাগতই সুর ও নাচের সাহায্যে রামায়ণ মহাভারতের গল্পগুলিকে নিজের চৈতন্যের মধ্যে সর্বদাই দোলায়িত করে রেখেছে। এই কাহিনীগুলি রসের ঝরনাধারায় কেবলই এদের জীবনের উপর দিয়ে প্রবাহিত। রামায়ণ-মহাভারতকে এমন নানাবিধ প্রাণবান উপায়ে সর্বতোভাবে আত্মসাৎ করবার চেষ্টা।.....

“কাল যে ছবির অভিনয় দেখা গেল তাও প্রধানতই নাচ, অর্থাৎ ছন্দোময় গতির ভাষা দিয়ে গল্প বলা। এর থেকে এটা বোঝা যাবে এ দেশে নাচের মনোহারিতা ভোগ করবার জন্মেই নাচ হয় ; নাচটা এদের ভাষা। এদের পুরাণ ইতিহাস নাচের ভাষাতেই কথা কইতে থাকে। এদের গামেলানের সংগীতটাও সুরের নাচ।.....”

(ঐ, ২৯২—২৩)

একটা ঘটনাকে সম্পূর্ণ নাচের দ্বারা প্রকাশ করিবার প্রেরণা কবি এদেশের নৃত্য দেখিয়াই লাভ করেন। এই সফর হইতে ফিরিয়া কবি ‘ঋতুরঙ্গ’, ‘নবীন’ প্রভৃতি পালাগানের মধ্যে বহুল পরিমাণে নাচের প্রবর্তন করেন। তারপর একটা আখ্যানভাগ বা ঘটনাকে অবলম্বন করিয়া আবির্ভূত হইল ‘শিশুতীর্থ’ ও ‘শাপ-মোচন’। ‘শিশুতীর্থ’ ও ‘শাপমোচন’-এর মূলভিত্তি হইল কবির ‘পুনশ্চ’ কাব্য-গ্রন্থের ঐ নামীয় দীর্ঘ দুইটি গল্প-কবিতা। ‘শিশুতীর্থ’ কবিতাটিকে নাটকের প্রয়োজনে দশটি সর্গ বা দৃশ্যে বিভক্ত করিয়া প্রত্যেক সর্গের ভাবের উপযোগী সংগীত সংযোজন করিলেন এবং আবৃত্তি, সংগীত ও নৃত্যাভিনয়ে উহার রূপদান করিলেন।

‘শাপমোচন’ কবিতাটিও কবি নাটকের প্রয়োজনে নূতন করিয়া লেখেন। ইহাকেও ‘শিশুতীর্থ’-এর মতোই আবৃত্তি ও গানের সাহায্যে নৃত্য-রূপ দেওয়া হয়। অবশ্য ইংরেজী ব্যালে নাচের আদর্শে এই গল্পগুলি সাজানো হইলেও কবি সেই প্রথাকে সম্পূর্ণ গ্রহণ করেন নাই। ব্যালে-নাচের ভিত্তি মূলত যন্ত্রসংগীত, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্য আবৃত্তি ও গানের উপর প্রতিষ্ঠিত। এই উভয় নাট্যেই নাচের ঢঙ ছিল দেশী ও বিদেশী পদ্ধতির মিশ্রণ। কবি রঙ্গমঞ্চের একপাশ হইতে কথিকার গল্প-অংশ আবৃত্তি করেন।

১৯৩৬ হইতে ১৯৩৮-এর মধ্যে কবি ‘চিদ্রাজদা’, ‘শ্রামা’, ‘চণ্ডালিকা’ প্রভৃতি

পূর্ণাঙ্গ নৃত্যনাট্য রচনা করেন। ব্যালের আদর্শে এই-সব নৃত্যাভিনয় পরিকল্পিত হইলেও এগুলি গীতিনাট্যে রূপান্তরিত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্যের স্বরূপ-বিচারে এ-কথাটি বিশেষভাবে স্মরণীয় যে গীতিনাট্যকে বিচিত্র ভঙ্গীর নাচের সাহায্যে অতীব হৃদয়গ্রাহী ও অপূর্ব রসসংবেদনক্ষম করিবার একান্ত আগ্রহ ও উৎসাহ হইতেই এই নৃত্যনাট্যের উদ্ভব।

কবি জাভা ও বলিঘীপের নৃত্যে মুগ্ধ হইলেও তাহার আঙ্গিককে গ্রহণ করেন নাই, কেবল একটি দীর্ঘ আখ্যায়িকার রূপায়ণ বে নৃত্যের দ্বারা সম্ভব হইতে পারে, এই বিশ্বাসটুকু লাভ করিয়াছেন। নানাপ্রকার বাগ্‌যন্ত্রের সম্মিলিত সংগীতের উপরই ঐ দেশের নাচ প্রতিষ্ঠিত; উহাতে কণ্ঠ-সংগীতের কোনো স্থান নাই, সুরের অনির্বচনীয়ত্ব নাই। গানের সঙ্গে নৃত্যাভিনয়-পদ্ধতি তাহাদের নাই। তাহাদের নৃত্যাভিনয় যন্ত্র-সংগীতের ছন্দে বাঁধা দেহ-ভঙ্গিমার অভিনয়মাত্র—চোখ, মুখ ও কণ্ঠে ভাবাভিব্যক্তির বিন্দুমাত্র চিহ্ন নাই। কিন্তু রবীন্দ্র-নৃত্যের ভিত্তিই সংগীত—গীতিনাট্যই নৃত্যনাট্যে রূপান্তরিত। বাগ্‌যন্ত্রের তালের প্রভাবের দ্বারা এই নৃত্য বিশেষভাবে নিয়ন্ত্রিত হয় নাই।

“নীচের দিক থেকে পরীক্ষা করতে করতে শেষ পর্যন্ত তিনি বুঝলেন যে, গীত-নাট্যই নৃত্যনাট্য হবার পক্ষে সব চেয়ে উপযুক্ত। এই গীতনাট্য সম্বন্ধে তাঁর অভিজ্ঞতা প্রথম জীবনেই হয়েছিল। তা ছাড়া গানকে অভিনয়ে রূপ দেওয়াও যে সম্ভব, সে কথা তিনি তখন থেকেই ভালো করে জেনেছিলেন। আর জেনেছিলেন যে, সর্বাঙ্গসুন্দর বিকাশ নাচের সাহায্যে সম্ভব। তিনি নিজেকে কবি ও সুরকার। এইসব গুণের সমবায় হয়েছিল বলেই শেষজীবনে নৃত্যনাট্য লেখায় তিনি উৎসাহিত হন। এ-সব নাটকে আর গল্প ভাষায় কথা বসাবার দরকার তিনি বোধ করলেন না। কারণ গানের সুরে কথাবার্তা কওয়া যে যায়, সে ত তিনি ‘বাল্মীকি-প্রতিভা’, ‘কালয়ুগ্মা’ যুগেই ভালো করে জেনে গেছেন এবং পরেও জেনেছেন ‘শাপ-মোচন’-এ। ‘চিত্রাঙ্গদা’র পর্যন্ত,—গল্প-ছন্দের আবৃত্তি আছে, কিন্তু ‘শ্যামা’ ও ‘চণ্ডালিকা’র তাকেও তিনি বর্জন করে গেছেন।”

(রবীন্দ্র-সংগীত—শান্তিদেব ঘোষ, পৃ: ২৬৭)

“শান্তিনিকেতনের নাচে বাজনার বৈচিত্র্য তেমন হয় নি; তার কারণ গুরুদেবের সংগীত ও সুর বাজনার অভাব পুরিয়ে দেয়। এখানে তাঁর সুরের ও গানের সঙ্গে প্রাচীন নৃত্যের এক অভাবনীয় মিলন হয়েছে। এই ত্রিবেণীসংগমের দ্বারা এক নূতন রসস্থিতির পদ্ধতিকে অনুসরণ করে। এই সংগীত ও নৃত্যের অপূর্ব ঐক্য এখানে কেউ কাউকে পূর্ণ প্রকাশের পথে বাধা না দিয়ে নিজের শক্তির মধ্যে সম্পূর্ণ মূর্তি-

লাভ করেছে।...বাংলার নূতন চিত্রকলা যেমন ভারতের চিত্রাঙ্কন-পদ্ধতির স্বর
কিরিয়ে দিয়ে চারুশিল্প-জগতে নূতন প্রাণ সঞ্চার করল, বাংলার বা শান্তি-
নিকেতনের নাচ সেই একই কাজ করেছে নৃত্যকলা-জগতে।”

(নৃত্য—প্রতিমা দেবী, পৃঃ ২২)

ভারতীয় নৃত্যকলার নবরূপায়ণে আমরা রবীন্দ্রনাথকে যুগ-প্রবর্তক মনে করি ;
এই প্রসঙ্গে আর একটি বাঙালীর নৃত্য-প্রতিভার কথা আমাদের মনে স্বতই উদ্ভিত
হয়। তিনি উদয়শংকর। ইহা স্বীকার করিতেই হইবে, এই অসামান্য প্রতিভাশালী
নট ভারতীয় নৃত্যের পুনরুজ্জীবন সাধন করিয়াছেন। যে-চিত্র শুধু মন্দিরগাত্রে
খোদিত ছিল, যে-উপদেশ কেবল পুঁথির মধ্যে আবদ্ধ ছিল, উদয়শংকর তাহাকে
নিজ দেহভঙ্গীর মধ্যে রূপায়িত করিয়া জীবন্ত করিয়া তুলিয়াছেন। উদয়শংকরই
প্রথম শিবতাণ্ডবনৃত্যের একটা রূপ আমাদের সম্মুখে তুলিয়া ধরেন। তাঁহারই
একান্ত সাধনায় পাশ্চাত্য জগৎ ভারতীয় নৃত্য সম্বন্ধে একটা উচ্চ ধারণা পোষণ
করিতে পারিয়াছে। কিন্তু উদয়শংকরের নৃত্যের সহিত রবীন্দ্র-নৃত্যের অনেকখানি
প্রভেদ আছে।

উদয়শংকরের নৃত্য খণ্ড খণ্ড নৃত্যের সমষ্টি, এক-একটি কারুকার্যময় দেহভঙ্গীর
ক্ষণিক উদয় ও বিলয়। ইহা একান্তভাবে বাস্তবত্বের উপর নির্ভরশীল। ইহাতে
ইউরোপীয় ব্যালে-নৃত্যের আদর্শানুযায়ী কেবল যন্ত্রসংগীতেরই অক্ষুণ্ণ প্রভাব
বর্তমান। ইহার মধ্যে গান নাই। উদয়শংকরের নৃত্যের কাঠামোটা ভারতীয়
হইলেও প্রাণটা যেন বিদেশী। তাঁহার নৃত্য যতোখানি চোখের আনন্দ দেয়,
ততোখানি হৃদয়কে তৃপ্ত করিতে পারে না—কোনো অনির্বচনীয় ভাবলোকে,
রসলোকে, দর্শককে উত্তীর্ণ করিতে পারে না। রবীন্দ্র-নৃত্য কোনো কাহিনীকে
অবলম্বন করিয়া গড়িয়া উঠায় এবং সংগীতের সঙ্গে অচ্ছেদ্যবন্ধনে যুক্ত হওয়ায়
ইহার ভাব-রসের আবেদন প্রবল এবং দীর্ঘস্থায়ী। ভাবরসই রবীন্দ্র-নৃত্যকে পরম
আত্মাদানীয় করিয়াছে।

নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা

কাব্য-নাট্যের চিত্রাঙ্গদা ও নৃত্য-নাট্যের চিত্রাঙ্গদা মূলত একই জিনিস।
ভাব ও তত্ত্বের দিক দিয়া উভয়েই এক। কেবল কাব্যকে সংগীতে গলাইয়া লইয়া
নৃত্যের ছাঁচে ঢালিয়া নূতন ভাবে সৃষ্টি করা হইয়াছে। কাব্যের চিত্রাঙ্গদা সংগীত
ও নৃত্যের মধ্য দিয়া নূতন রূপ ধারণ করিয়াছে ; রবীন্দ্রনাথের সংগীতের উপরই
এই নৃত্য নাট্যটি প্রতিষ্ঠিত। কবি নিজেই বলিয়াছেন,—

“এই গ্রন্থের অধিকাংশই গানে রচিত এবং সে গান নাচের উপযোগী। একথা মনে রাখা কর্তব্য যে, এই-জাতীয় রচনায় স্বভাবতই স্বর ভাষাকে বহুদূর অতিক্রম করে থাকে, এই কারণে স্বরের সঙ্গ না পেলে এর বাক্য এবং ছন্দ পঙ্খ হয়ে থাকে। কাব্য আবৃত্তির আদর্শে এই শ্রেণীর রচনা বিচার্য নয়। যে পাখির প্রধান বাহন পাখা, মাটির উপর চলার সময় তার অপটুতা অনেক সময় হাশ্বকর বোধ হয়।” (বিজ্ঞপ্তি)

কবি ইহার মর্ম ব্যাখ্যা করিয়াছেন,—

প্রভাতের আদিম আভাস অরুণবর্ণ আভার আবরণে।

অর্ধস্থপ্ত চক্ষুর 'পরে লাগে তারই প্রথম প্রেরণা।

অবশেষে রক্তিম আবরণ ভেদ ক'রে সে আপন নিরঞ্জন গুহ্যতায়

সমুজ্জ্বল হয় জাগ্রত জগতে।

তেমনি সত্যের প্রথম উপক্রম সাজসজ্জার রহিরঙ্গে,

বর্ণবৈচিত্র্যে,

তারই আকর্ষণ অসংস্কৃত চিত্তকে করে অভিভূত।

একদা উন্মুক্ত হয় বহিরাচ্ছাদন,

তখনই প্রবুদ্ধ মনের কাছে তার পূর্ণ বিকাশ।

এই তত্ত্বটিই চিত্রাঙ্কনা নাট্যের মর্মকথা।

এই নাট্য-কাহিনীতে আছে—

প্রথম প্রেমের বন্ধন মোহাবেশে,

পরে তার মুক্তি সেই কুহক হতে

সহজ সত্যের নিরলংকৃত মহিমায় ॥

এই মর্মকথাটিই সংগীত ও নৃত্যের সাহায্যে রূপায়িত হইয়াছে।

নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা

নাটক ‘চণ্ডালিকা’রই ইহা নৃত্য-নাট্যরূপ। প্রথমে গল্প-ভাষণকে সংগীতে রূপান্তরিত করা হইয়াছে এবং তাহাকেই ভিত্তি করিয়া নৃত্য প্রবর্তিত হইয়াছে। ফুলওয়ালী, দইওয়ালী, চুড়িওয়ালী প্রভৃতির উপস্থিতি নৃত্যনাট্যে নূতন সংযোজন।

‘চণ্ডালিকা’র মূলভাবটি নরনারীর একটি চিরন্তন চিত্ত-দ্বন্দ্বের উপর প্রতিষ্ঠিত। চণ্ডালিকা দেহের আকর্ষণী শক্তি দ্বারা আনন্দের মনে আদিম প্রবৃত্তি উত্তেজিত করিয়া তাহাকে লাভ করিবার আকাঙ্ক্ষা করিয়াছে, শেষে তাহার দেহা-

ভোগাকাজ্জ। পরিসমাপ্ত হইয়াছে আত্মবিলোপী প্রেমে। আনন্দের মধ্যেও জাগিয়াছে ত্যাগের আদর্শ ও মনোবৃত্তির সঙ্গে যৌনক্ষুধার দ্বন্দ্ব, শেষে দেহলালসার নিকট আত্মসমর্পণ করিয়াও সে পরে তাহা হইতে পাইয়াছে মুক্তি। নাটক ‘চণ্ডালিকা’য় নরনারীর এই মানসিক দ্বন্দ্ব, এই জটিলতা স্রব ও তালের ছন্দ ও দেহ-ভঙ্গিমার মধ্য দিয়া বোধ ও অল্পভবগম্য করিয়া তোলাই নৃত্যনাট্য ‘চণ্ডালিকা’র উদ্দেশ্য।

নৃত্যনাট্য ‘চণ্ডালিকা’র বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে নৃত্যকলারসিক প্রতিমা দেবী বলিয়াছেন,—

“চণ্ডালিকার ভূমিকা হ’ল খাটি সাহিত্য ; একটি মানুষের মানসিক ক্রম-বিকাশের পটভূমির উপর তার রচনা। মানুষের মধ্যে যা আদিম আকর্ষণ তারই আবেগ দিয়ে শুরু হয়েছে চণ্ডালিকার নৃত্যকলা। দেহের যে আকর্ষণী মন্ত্র যা শিবের তপস্রাকেও টলাতে পেরেছিল প্রকৃতি-পুরুষের অন্তরের সেই চিরন্তন দ্বন্দ্ব পৌছিল চণ্ডালিকার প্রাণে, তারই আঘাতে দোল-খাওয়া মন নৃত্যসংগীতের তালে তালে আপনাকে বিচ্ছুরিত করে দিল অবসাদ-বিষাদ-করণার আতিশয্যে। তালের ছন্দ ও স্রবের প্রেরণায় যুক ছন্দয়ের বাণী মুখরিত হয়েছিল স্রবের বিচিত্র কারুকর্মে।

যেখানে অবসাদক্লান্ত মন, পূর্ববী এল তার আমেজ নিয়ে, যেখানে দৃঢ়তায় দগ্ধিত চিন্তের ঝংকার—বাউল বেজে উঠল গোরবে। এইরূপে অধৈর্যের ঐক্যতানের মধ্যে উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছিল বিচিত্র স্রবের ব্যঞ্জনা।

স্রব চলেছে নদীর স্রোতের মতো—কখনো তার উদ্দাম মূর্তি, কখনো তার অবসাদের বিরাম, আর কোথাও বা সে অধৈর্যের ছন্দে জন্ত। তারপর সে স্রোত পৌছিল গিয়ে অগাধ সমুদ্রে। বাসনা তলিয়ে গেল প্রেমের অকূল পাথারে। ঝড় থামল, এল শান্তি। দেহের কামনা চিন্তের অন্তরতম তলায় প্রেমের মহিমাকে খুঁজে পেয়ে তৃপ্ত হ’ল, পূর্ণ হ’ল।” (নৃত্য, পৃ: ২৭-২৮)

নৃত্যনাট্য শ্রামা

‘শ্রামা’র মূলভিত্তি হইল ‘কথা’ কাব্যের ‘পরিশোধ’ কবিতাটি। এই কবিতার ভাবকে সংগীতে পরিবর্তিত করিয়া নৃত্যনাট্যের উপযোগী করা হইয়াছে।

ধর্মচেতনা ও শ্রায়বোধের সঙ্গে প্রেমের দ্বন্দ্ব অতি সুন্দর ও সুস্বভাবে ফুটিয়াছে বজ্রসেনের চরিত্রে। সরল, নিরপরাধ যথার্থ প্রেমিক উত্তীর্ণের জীবন গ্রহণ করিয়াছে শ্রামা বজ্রসেনের জন্ত। বজ্রসেনের প্রতি শ্রামার প্রেমের মধ্যে রহিয়াছে

যথার্থ প্রেমের অপ্রতিদানরূপ হৃদয়হীনতা, স্বীয় প্রেমাস্পদকে লাভ করিবার জন্য নিতান্ত সরল, শুভ্র, আবেগ-বিহ্বল একটি জীবনকে হত্যার মহাপাপ। বঙ্কসেন বুঝিল, মহাপাপমূল্যে-কেনা তাহার জীবন একটা বর্ষরোচিত পাপের চরম নিদর্শন, আর বঙ্কসেনের প্রতি শ্রামার প্রেম এক পাষণ-হৃদয়া দানবী নারীর যে-কোনো উপায়ে জঘন্য দেহ-লিপ্সা-চরিতার্থতার আকাঙ্ক্ষামাত্র। তাই বঙ্কসেন নিজের জীবনকে শতবার ধিকার দিল ও শ্রামার প্রেমকে ঘৃণিত বোধ করিল। দারুণ ঘৃণা ও বিতৃষ্ণায় শ্রামার সঙ্গ সে বিষবৎ ত্যাগ করিল এবং তাহাকে হত্যা করিবার জন্য দারুণ আঘাত করিল। কিন্তু হৃদয়ের দিক্ দিয়া সে শ্রামাকে ভালবাসিয়াছিল। শ্রামার সঙ্গ তাহার বহুবাস্তিত। তাই শ্রামাকে ত্যাগ করিয়াও সে আবার বহিমুখ-পতঙ্গের মতো শ্রামার জন্য ফিরিয়া আসিয়া সমস্ত অন্তর দিয়া শ্রামাকে কামনা করিতে লাগিল। কিন্তু শ্রামার আবির্ভাবে আবার তাহার বিবেক ও ধর্মবুদ্ধি মাথা উঁচু করিয়া হৃদয়কে ঢাকিয়া ফেলিল। সে শ্রামাকে আবার তাড়াইয়া দিল। বুদ্ধির সঙ্গে হৃদয়ের—বিবেকের সঙ্গে প্রেমের দ্বন্দ্বই বঙ্কসেন-শ্রামা-আখ্যানিকার মূলবস্তু।

নৃত্যনাট্য ‘শ্রামা’য় কবি বঙ্কসেনের চরিত্রে শেষের দিকে একটু বৈশিষ্ট্য আনিয়াছেন। ‘পাপকে ঘৃণা কর, কিন্তু পাপীকে ঘৃণা করিও না’—এই মহাজন-বাক্য মনে করিয়া বঙ্কসেন শ্রামাকে প্রত্যাখ্যানের দরুণ ভগবানের নিকট তাহার হ্রস্বতার জন্য ক্ষমা প্রার্থনা করিয়াছে,—

ক্ষমিতে পারিলাম না যে
 ক্ষমো হে মম দীনতা,
 পাপীজনশরণ প্রভু।.....
 প্রিয়ারে নিতে পারি নি বুকে,
 প্রেমেরে আমি হেনেছি,
 পাপীয়ে দিতে শান্তি শুধু
 পাপেরে ডেকে এনেছি।
 জানি গো তুমি ক্ষমিবে ভারে
 যে অভাগিনী পাপের ভারে
 চরণে তব বিনতা।
 ক্ষমিবে না, ক্ষমিবে না
 আমার ক্ষমাহীনতা,
 পাপীজনশরণ প্রভু।

“উভীয়েয় হত্যার দৃশ্যটি সমালোচকদের কারো কারো মতে ‘শ্রামা’ নাটকের একটি দুর্বল অংশ। গুরুদেবও তাই মনে করতেন, তবুও তিনি ঐ অংশটি নাটক থেকে বাদ দেন নি। হত্যাটি তালঘাতের বোলের সঙ্গে রেখেছিলেন। এই অংশটি নাটকের মাঝখানে দর্শকের চিত্তকে মৃত্যুর দৃশ্যে ও ঘাতকের প্রচণ্ড তাণ্ডব নৃত্যে রসান্তরে নিয়ে গিয়ে বিশ্রাম দেয় বলেই এটি দুর্বল হলেও দর্শকবৃন্দ এ নিয়ে আপত্তি করেন নি। সেইজন্য হয়তো গুরুদেব এ অংশটি বাদ দেন নি।...”

“এই নাটকেই শান্তিনিকেতনের নৃত্য-ইতিহাসে ভারতের তিনটি প্রধান নৃত্যধারার অপূর্ব সম্মিলন হয়েছিল।...বঙ্কসেনের চরিত্র অভিনীত হয়েছিল ভরত-নাট্যম্ ও কথাকলি পদ্ধতিতে, উভীয় হয়েছিল নিখুঁত কথকের আদর্শে, শ্রামার অভিনয় হয়েছিল শান্তিনিকেতনে প্রচলিত মাণপুরী ভঙ্গীতে আর গ্রহরী নাচ খাঁটি কথাকলির আঙ্গিকে।” (রবীন্দ্রসংগীত, পৃ: ২৬২)

নটীর পূজা

‘নটীর পূজা’ প্রকৃতপক্ষে নৃত্যনাট্য নয়। ইহা সাধারণ নাটক (পূর্বের আলোচনা দ্রষ্টব্য)। তবে দুই কারণে নৃত্যনাট্য-পর্মাণে ইহার উল্লেখ প্রয়োজন। নটীর পূজাই হইতেছে নৃত্যের দ্বারা—নটীর চরম আত্মোৎসর্গের নৃত্যের উপরেই এই নাটকের রসবস্তু নির্ভর করিতেছে। নটীর নৃত্য এই নাটকের সহিত অচ্ছেদ্য-ভাবে জড়িত। এই নৃত্যের মধ্য দিয়া নাটকটি একটি চরম অবস্থায় উঠিয়া এক করুণ-গম্ভীর মাধুর্যে শেষ হইয়াছে। দ্বিতীয় কারণ, ‘নটীর পূজা’র নৃত্য হইতেই রবীন্দ্রনাথ নাচের ভাবী সম্ভাবনায় স্থিরনিশ্চয় হইলেন। ‘নটীর পূজা’ প্রথমে শান্তিনিকেতন ও পরে কলিকাতায় কয়েকবার অভিনীত হইয়া বাঙালী-সমাজে নৃত্য সম্বন্ধে এক অপূর্ব সাড়া জাগাইয়া তোলে। মণিপুরী নাচের উপর নির্ভর করিয়াই শ্রীমতীর নৃত্য গড়িয়া উঠিয়াছিল।

নৃত্যনাট্য শাপমোচন

এই নামে ‘পুনশ্চ’ গ্রন্থের একটি সুদীর্ঘ গল্প-কবিতা এই নাটকের মূল।

ইহার মধ্যে সৌন্দর্যের মোহ ও প্রকৃত প্রেমের দ্বন্দ্ব রূপায়িত। রাণী কমলিকা অকণেশ্বরের কুৎসিত চেহারা দেখিয়া স্বর্ণায় তাহাকে ত্যাগ করিয়া গেল, স্বামীর

প্রেমের মূল্য বুঝিতে পারিল না; তারপর বিরহের দুঃখ ও আত্মগ্লানির অগ্নিতে শুদ্ধ হইয়া সে প্রেমের মূল্য বুঝিল, বুঝিল কালোর বুকেই বাস করে নয়ন-ভুলানো আলো। তখনই গদগদকণ্ঠে, অপলকচোখে বলিল, “প্রভু আমার, প্রিয় আমার, এ কী সুন্দর রূপ তোমার।”

ইহার আখ্যানবস্তু ও ‘রাজা’ নাটকের আখ্যানবস্তু প্রায় এক।

গদ্য-কবিতা হইতে আরম্ভি, সংগীত ও নৃত্যে ইহার রূপ দেওয়া হয়। প্রথম অভিনয়ে কবি স্বয়ং ইহার গদ্য-অংশসমূহ পাঠ করিয়াছিলেন।

“‘শাপমোচন’-এর যুগে আমরা প্রথম চেষ্টা করলুম নাচের মধ্যে নাটকের বিষয় আনতে। গুরুদেবের জয়ন্তী উৎসবের সময় যুনিভার্সিটি ছাত্রদের অহুরোধে তিনি ‘শাপমোচন’-এর কথাবস্তু লিখেছিলেন এবং কলকাতার জোড়াসাঁকোর বাড়ির দালানে ‘স্টুডেন্টস্ ডে’-তে প্রথম এই নাটক অভিনীত হয়েছিল। এই নাটকের গল্পাংশকে অহুসরণ করে নাচ দেওয়া হয় এবং নাটকীয় সংঘাতকে বিশেষভাবে ফুটিয়ে তোলবার জন্তে মুক-অভিনয়ের দ্বারা ভাবকে ব্যক্ত করা হয়েছিল।...এই নাটক প্রথমে লঙ্কোয়ে ও পরে বহুবীর মাদ্রাজ, বোম্বাই, সিংহলে অভিনীত হতে হতে পরিণতি লাভ করেছে।” (নৃত্য, প্রতিমা দেবী)



শব্দসূচী

[গ্রন্থমধ্যে ব্যবহৃত উল্লেখযোগ্য শব্দসমূহের পৃষ্ঠাসংখ্যাসহ

বর্ণানুক্রমিক তালিকা]

সংকেতসূত্র ৪ গ্রন্থমধ্যে উল্লিখিত সাহিত্যের বিভিন্ন বিভাগ ও গ্রন্থসমূহের নাম সংক্ষিপ্ত আকারে বুঝাইবার উদ্দেশ্যে শব্দসূচীতে সংকেতচিহ্নরূপে উহাদের নিম্নলিখিত আঙুল্লরগুলি ব্যবহৃত হইল :

উ.=উপগ্রন্থ ; ক.=কবিতা, কবিতাবলী ; কা.=কাব্য ; গ.=গল্প ; গ-না.=গল্প-নাটক ; না.=নাটক ; প্র.=গ্রন্থন ; ঋ-না.=ঋতুনাট্য ; কা না.=কাব্যনাট্য ; কো-না.=কৌতুকনাট্য ; গী-না.=গীতিনাট্য ; নু-না.=নৃত্যনাট্য ; রূ-সাং. না.=রূপক-সাংকেতিক নাটক ; রো-ট্রা.=রোমান্টিক ট্রাজেডি ; সা-না.=সামাজিক নাটক ; অ.=অচলায়তন ; ঋ.শো.=ঋণশোধ ; ক. কু. সং.=কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ ; ক. দী.=কবির দীক্ষা ; কা. মূ.=কালমৃগয়া ; কা. যা.=কালের যাত্রা ; গা. আ.=গান্ধারীর আবেদন ; গৃ. প্র.=গৃহ প্রবেশ ; গো. গ.=গোড়ায় গলদ ; চ.=চণ্ডালিকা ; চি.=চিত্রাঙ্গদা ; চি. স.=চিত্রকুন্যর-সভা ; ডা. ঘ.=ডাকঘর ; ত.=তপতী ; তা. দে.=তাদের দেশ ; ন. (ঋ-নাঃ ন.)=নবীন ; ন. (সা-নাঃ ন.)=নলিনী ; ন. ঋ.=নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা ; ন. পু.=নটীর পূজা ; ন. বা.=নরকবাস ; প্র. প্র.=প্রকৃতির প্রতিশোধ ; প্রা.=প্রায়শ্চিত্ত ; ফা.=ফান্টাসী ; ব.=বসন্ত ; বাঁ.=বাঁশরী ; বা. প্র.=বাল্মীকি-প্রতিভা ; বি.=বিসর্জন ; বি. অ.=বিদায়-অভিশাপ ; বৈ. ঋ.=বৈকুণ্ঠের খাতা ; ব্য. কো.=ব্যঙ্গকৌতুক ; মা.=মালিনী ; মা. থে.=মায়ার খেলা ; মু. উ.=মুক্তির উপায় ; মু. ধা.=মুক্তধারা ; র. ক.=রক্তকরবী ; র. র.=রথের রশি ; র-র.=রবীন্দ্রচন্দাবলী ; রা.=রাজা ; রা. রা.=রাজা ও রাণী ; ল. প.=লক্ষ্মীর পরীক্ষা ; শা.=শারদোৎসব ; শা. মো.=শাপমোচন ; শে. ক.=শেখের কবিতা ; শে. ব.=শেখবর্ণন ; শে. র.=শেখরক্ষা ; শো. বো.=শোধবোধ ; শ্যা.=শ্রামা ; জা. গা.=শ্রাবণগাথা ; স.=সতী ; হা. কো.=হাঙ্গকৌতুক ।

অ	অচলায়তনিক	২৯৪, ২৯৮, ৪০০
অক্ষয়, অক্ষয়কুমার (কো. নাঃ চি. স.) ৫১০-১৩	অচলিত সংগ্রহ	৪৯, ২১৪
অক্ষয়কুমার দত্ত ২০২	অচ্যুত	১২৬
অখিল (সা-নাঃ প্রা.) ৪৬০	অচ্যুতানন্দ, স্বামী (সা-নাঃ মূ. উ.)	৪৯৫
অচলায়তন (মন্দির) ২৯২, ২৯৪, ২৯৭-৩২৯, ৩০৬, ৩০৭, ৩০৯, ৩১১, ৩১৪, ৩১৫, ৩১৭, ৩২০, ৪০০, ৪০২	অজন্তা	৫৪৮
অচলায়তন (রূ-সাং. না.) ৩৮, ৪১, ২৮৯, ২৯০, ২৯২, ২৯৩, ৩০২, ৩১৭, ৩১৮, ৩১৯, ৩২১, ৩২২, ৩২৫, ৩৩৮, ৩৬৬, ৪৫৭	অজ্ঞাতশত্রু (সা-নাঃ ন. পূ.)	৪৬৭
	অটলকুমার সেন	৫০১
	অতীন্দ্রিয় রহস্য, অতীন্দ্রিয় রহস্য-শিল্পী	৯
	অধিরণ	১২৫, ১২৭

অধ্যাপক (র-সাং. নাং. র. ক.)	৪০৪, ৪১৪,	অরেল স্টেইন, স্তার	৫৪৮
	৪১৫, ৪১৬, ৪২৮	অজুন (কা-নাং. চি.)	৬৬-৬৯, ৭১-৭৬, ৭৮, ৪৭৭ ;
অধ্বয়	১২৬	ঐ (কা-নাং. ক. কু. সং.)	১২৪, ১২৬-৩০, ১৩৩
অনাথপিণ্ড	৪৭০	অর্থশাস্ত্র—কৌটিল্য	৫৪৮
অনুপ (র-সাং. নাং. র. ক.)	৪৩০	অলকা (মাসিক পত্র)	৪৯৫
অন্ধকবংশীয়	১২৪	অশোকমল্ল	৫৫০
অন্ধ বাউল (র-সাং. নাং. কা.)	৩৬২, ৩৬৭	অসীমের স্বপ্ন	৪৮২
অন্ধমুনি	৪৯	অহরজয়োৎসব	৫
অপর্ণা (রো-ট্র্যাং. বি.)	১৬১—৬৪, ১৬৯,	অহল্যা	৪২৪
	১৭২, ১৭৩, ১৭৭		

আ

অবতারবাদ	৫১৬	আইডিয়াস্ অব. গুড অ্যাণ্ড ইভিল—ইয়েট্‌স্	২২
অবন্তীরাজ (র-সাং.নাং. রা.)	২৪৯	আইরিশ মেলভিল্, ৪৫, ৪৭ ; আইরিশ স্তর	৪৯
অবিনাশ (কো-নাং. বৈ. খা.)	৫০৮	আওয়ার ম্যাস, দি—ইয়েট্‌স্	২২
অভিচার-কর্ম, অভিচার-পাপ	১২২	আকর্ষণজীবী সভ্যতা	৪২৩-২৫
অভিজিৎ (র-সাং.নাং. মু. ধা.)	৩৭৩-৭৫,	আগ্নাভেদন. অ্যাণ্ড সেলিসেট্টি : অ্যাগ্নাভেদন এ	
	৩৮২-৮৮, ৩৯৪, ৩৯৫, ৩৯৭	সেলিসেৎ [Aglavaine and Sely-	
অভিজ্ঞান শকুন্তলা	৫, ২২৯	settee : Aglavaine et Sely-	
অভিনয়দর্পণ (নন্দিকেশ্বর)	৫৪৭, ৫৪৯, ৫৫১,	settee]	১৭
	৫৫৪	আচার-ধর্ম ১১২ ; আচারমার্গা	৩১৬
অভিভাবণ	৩৯৮, ৪২৩	আচার্য (র-সাং.নাং. অ.)	২৯৩, ৩০৬,
অভিমত্যা	১২৪, ১২৬, ৪৫০		৩১২-১৫, ৩২০
অমর (গী-নাং. মা. খে.)	৫৪, ৫৫	আচার্য অদীনপুণ্য (র-সাং.নাং. অ.)	৩১৬
অমল (র-সাং. নাং. ডা. ঘ.)	৩২২, ৩২৪, ৩২৬,	আটলান্টিক	৩৯৮
	৩২৭, ৩৩৩-৩৮, ৩৪০, ৩৪৩,	আত্মপরিচয়	২৪৩, ২৫২, ৩৯৯, ৩৩১
	৩৪৫, ৩৪৯, ৪০০, ৪০২	আত্মদর্পণ (শান্তিনিকেতন)	২৭৩
অনারাও (কা-নাং. স.)	১০৯-১১৪	আদিকবি	৪২৫
অমিত (শে. ক.)	৪৭৮, ৪৭৯, ৪৮৫	আদিত্যাবাব (কো-নাং. গো. গ.)	৫০১, ৫০৩
অমিতাক্ষর, অমিত্রাক্ষর ছন্দ	৮, ৪৪, ৮৫	আদিত্য (মালক)	৪৮৩
অমৃতলাল (বহু)	৪৯৯	আদিত্রাক্ষসমাজ	৫১৬
অম্বা (র-সাং.নাং. মু. ধা.)	১৩৭৩, ৩৮৪, ৩৯৬	আত্মিকালের বুড়ো (র-সাং.নাং. কা.)	৩৬৩, ৩৬৭
অরণ্যের সঙ্গে কৃষিক্ষেত্রের লব্ধ	৪২৩	আনন্দ (সা-নাং. চ.)	৪৭১-৭৩
অরিজিন অ্যাণ্ড কংশন অব. মিউজিক, দি	—স্পেলস ৪৫	আনামান	৯৭
অরুণেশ্বর (হু-নাং. শা. মো.)	৫৬৩	আলিভ, রুশ নাট্যকার ১১, ১২, ১৪, ২৮, ২৯,	
অরুণ-ব্রতন	৪২, ২৮০		২২, ৩৪, ১৯৯, ২০০, ২০৩

আন্দ্রেয়া দেল সার্তো (Andrea Del Sarto)	ইবসেন	৮, ২০০, ২০১
—ব্রাউনিং	৫৫৩	ই. বি. হাভেল
আমার ধর্ম (আত্মপরিত্য)	২৪৩, ২৭১, ৩০৯	ইয়েটস্, ডব্লু. বি.
আমেরিকা	৩৭২, ৩৯৮	১০, ১১, ১৪, ২১,
আয়ারল্যান্ড	১১	২৯, ২০৩, ২০৫
আর্থার, রাজা	৪২২	ইয়োরোপ ৪, ৬ ; ইয়োরোপীয় সংগীত ৪৯,
আর্থার সাইমনস্ (Arthur Symons)	২০৭	৫০ ; ইয়োরোপীয় সভ্যতা ৫০ ;
আর্ধ-অনার্ধ (হা-কো.)	৫১৬	ইয়োরোপীয় সাহিত্য ৯ ; ইয়োরোপের
আর্ধজাতি ৫১৬ ; ঐ সমাজ ৪২২ ; আর্ধাবর্ত ৪২৩		মধ্যযুগ ৪ ; ইয়োরোপের রোমান্টিক
আলোচনা (প্রবন্ধ)—রবীন্দ্রনাথ	২১৬	নাটক
আশাকানন—হেমচন্দ্র	২০৯	ইলা (রো-ট্র্যা: রা. রা.) ১৪২-৪৪, ১৪৭, ১৪৮,
আশ্রম ২৩৩, ২৩৫ ; আশ্রম-বিদ্যালয় ২৩১, ৩৪৬		১৫০, ১৫১, ১৫৪, ১৫৫
আশ্রমের শিক্ষা	৫১৯	ইলোয়া
আহারতত্ত্ব—লেননাথ বহু	৪৪৯	ইসাদোরা ডানকান
অ্যানা প্যাভ্লোভা	৫৫২	ইস্কাবন (রু-সাং.নাং: তা. দে.)

ঈ

ঈ

ঈভলিন হোপ (Evelyn Hope)

—ব্রাউনিং ৩৪৪

ই

ইউজিন ও'নীল (Eugene O'Neill)	২০১
ইউরোপ ৩৭২, ৫৩০ ; ইউরোপ, যুক্তোত্তর ৩৭২ ;	
ইউরোপীয় নৃত্য ৫৪৯, ৫৫৫ ; ইউরোপীয়	
শাড়াড (Charade)	৫১৫
ইংলণ্ড ৪, ১৩৭ ; ইংলণ্ডের সমাজ	৪
ইন্দ্রাকু (রু-সাং.নাং: রা.) ২৪৫ ; ইন্দ্রাকুবংশীয়	
রাজা (রু-সাং.নাং: ফা.)	৩৫৫, ৪০২
ইন্দ্র-বঙ্গ সমাজ	৪৬৩, ৪৭৩, ৪৮৯
ইটালি	৯৭
ইন্টেরিয়র : অ্যাক্তেরিয়্যার (Interior :	
Interieur)—মেটরলিংক	১৭
ইন্ট্রাডার, দি : ল'ইন্ট্রাডার (Intruder, The :	
L'Intruse)—মেটরলিংক	১৫
ইণ্ডিয়ান আর্কিটেকচার—হাভেল	২১০
ইন্দু, ইন্দুমতী (কো-নাং: গো. গ.)	৫০১-৫০৫,
	৫০৭
ইন্দ্র ৫, ২৪৫ ; ইন্দ্রদেব ৪১৭ ; ইন্দ্রপ্রস্থ	১০৫ ;
ইন্দ্রের অমরবিজয়োৎসব	৫

উ

উইভার্স, দি (Weavers, The)

—হাউপ্টম্যান ২৪

উইলকক্স, ডাক্তার (সা-নাং: বা.)	৪৭৫
উজ্জ্বল (মহা)	১৫৬
উজ্জ্বলনীলমণি	২০৫
উৎসর্গ (ক.)	৩৩৯
উত্তরকূট (রু-সাং. নাং: মূ. ধা.)	৩৭৩-৭৫, ৩৭৭,
	৩৮০, ৩৮১, ৩৮৩, ৩৮৪, ৩৮৬, ৩৮৭, ৩৮৭ ;
উত্তরকূটবাসিগণ	৩৭৪, ৩৮০, ৩৮১, ৩৯৫
উত্তর-ভারতীয় (হিন্দুস্থানী) নৃত্য	৫৪৯
উত্তররামচরিত	৫, ২২৪
উদ্রয় (নৃ-নাং: জা.)	৫৬৩
উদয়ভাস্কর (রো-ট্র্যা: রা. রা.)	১৪০
উদয়শঙ্কর	৫৫৯
উদয়াদিত্য (রু-সাং.নাং: মূ. ধা.)	৩৭৫ ;
ঐ (সা-নাং: প্রা.)	৪৫৭

উদ্গাতা	১২৭	এলিজাবেথ ৪ ; এলিজাবেথীয় নাট্যকার-
উদ্দীপক সংগীত	৫০	গণ ১৩৭ ; এলিজাবেথের যুগ ৪
উদ্ধব (র-সাং.নাঃ যু. ধা.)	৩৯০	এলিজাবেথ ড্রু (Elizabeth Drew) ২০০
উজোগপর্ব	১০৭, ১১৫, ১২৬, ১২৭, ১৩০	এলেগরি ২০২
উপনন্দ (র-সাং.নাঃ শা.)	২৩৮, ২৪০, ২৪৪	এসে অন্ কমেডি (Essay on Comedy)
উপনিষৎ, উপনিষদ	২১০, ২১১, ২১৬, ২৩০, ২৫২, ২৫৭, ২৮৬, ২৯০, ৩১৫, ৪৪৩	—জর্জ মেরিডিথ ৪৯৯
উপপ্ৰবানগর	১২৪	এসেস্ অব্ ইলিয়া (Essays of Elia)
উপনন্দ্য (র-সাং.নাঃ র. ক.)	৪৩০	—লাস্ ৪৯৮
উপালি (সা.নাঃ ন. পু.)	৪৬৭	ঐ
উমা ৮০, ৮২, ৫৩৫, ৫৪১ ; উমা-সহস্রর	৫৩৫	ঐকতান (জয়দিন) ৪৮৯
উর্বশী	৩৭, ৬২, ৭৮, ৭৯	ঐতিহাসিক নাটক ৬, ৪৫৬
উর্মি, উর্মিলা (দুইবোন)	৪৮৩, ৪৮৬	ঐন্দ্র অস্ত্র ১২৬
উপ্টোরথ (র-সাং.নাঃ র. র.)	৪৪২	ঐশ্বর্য-ভাব ২৮৩

রা

ও

বগ্বেদীয় কর্মমর্তা ১২৬ ; ঐ ব্রাহ্মণ	১২২	ওড্ অন্ দি ইন্টিমেশন্স অব্ ইম্মর্ট্যালিটি (Ode on the Intimations of Immortality)—ওয়ার্ডসওয়ার্থ ৩৫০
বংশোধ (র-সাং. না.)	৪১, ২৩২, ২৪১, ২৪৪	ওয়াইল্ড্ ডাক্ দি (Wild Duck, The)
বতু-উৎসব	২৩২-৩৫, ৩৪৮, ৫২০	—ইবসেন ২০১
বতু-নাট্য	৪০, ৪৩, ২৩২, ২৩৫, ২৪৪, ৫১৭, ৫১৮, ৫২৫, ৫৩০, ৫৪৪, ৫৪৫, ৫৫৫, ৫৫৬	ওয়ার্ডসওয়ার্থ ২৩৪, ২৩৮, ৩৫০
বতুরদ (ব-না.)	৫৩৩, ৫৩৪, ৫৩৭, ৫৫৭	ওয়াল্ফ্ সূতা ৫৫২
বতু-সঙ্গীত	৫১৮, ৫১৯, ৫২৬	
বাতিক	১২৬	

এ

ক

এ. এন. হোয়াইটহেড, অধ্যাপক	২০৮	কংকর (র-সাং.নাঃ যু. ধা.) ৩৮৪
একজটা দেবী ২২৩, ২২৯ ; ঐ মন্দির	২২৩	কঙ্ক (র-সাং.নাঃ র. ক.) ৪৩০
একটি আবাঢ়ে গল্প (গ.)	৪৪৬, ৪৪৯, ৪৫০	কচ (কা-নাঃ বি. অ.) ৮৭-৯৩
একেই কি বলে সভ্যতা (প্র.)—মাইকেল	৫০০	কড়ি ও কোমল (কা.) ৪৭৬, ৫১৬
এ ডল্ফ্ হাউস (A Doll's House)		কণারক ৫৪৮
—ইবসেন ২০০		কব্, কব্-দুহিতা ৮২
এডুকেশন্ অব্ নেচার—ওয়ার্ডসওয়ার্থ	২৩৮	কথক সূতা ৫৫৫
এণ্ড্ জ	৩৪৯, ৪২০	কথা (কা.) ৫৬১
এথেন্স	৩	কথা ও কাহিনী (কা.) ৫৭
		কথাকলি-সূতা ৫৫৪, ৫৫৫

কবি (ক. নাং ব.) ৫২৬-২৯ ; (ক. সাং. নাং	কল্যাণী, রাণী (ক. নাং ল. প.) ১৩৫, ১৩৬
র. র.) ৪৩৫-৩৮, ৪৪৪	কাকচুপরীক্ষা-মন্ত্র ২২৯
কবি-কাহিনী (ক.) ৪৭	কাঞ্চী (ক. সাং. নাং রা.) ২৪৭ ; কাঞ্চীরাজ,
কবির দীক্ষা (ক. সাং. না.) ৪৩১, ৪৪২, ৫২১	কাঞ্চীর রাজা ২৪৭-৫১, ২৬৪, ২৬৭,
কবিরাজ, রাজকবিরাজ (ক. সাং. নাং ডা. ঘ.)	২৬৮, ২৭৬, ২৮২, ২৮৬-৮৯
৩২২, ৩২৭, ৩৩৭, ৩৩৯, ৩৪০, ৩৪৩, ৪০০	কাঠি বৃত্তা ৪৪৯
কবিশেখর (ক. সাং. নাং কা.) ৩২৫, ৩৫৭,	কাদম্বরী ২২৯
৩৫৯, ৩৬৬, ৪০২	কাদম্বিনী (কো. নাং গো. গ.) ৫০৩, ৫০৪,
কবীর ২৩১, ৩৫৭	৫০৬, ৫০৭
কমল (কো. নাং গো. গ.) ৫০১, ৫০৩, ৫০৪	কাননকুমিকা ৫০১
কমলবর্তনিকা-মৃত্যু ৫৫০	কানীন কছা ১২৪
কমলিকা, রাণী (ন. নাং শা. মো.) ৫৬৩	কান্তাশ্রম ২৮৩ ; কান্তাভাব ২৮৩, ২৮৫
কমেডি ৪৯৯, ৫১২ ; কমেডি অব্ এরব্ ৫০৪,	কাঞ্চকুজ, কাঞ্চকুজরাজ (ক. সাং. নাং রা.)
৫১৬	২৪৯, ২৮৭
কর্ণ ১২৪, ১২৫, ১২৭, ১২৯-১৩৪ ; কর্ণচরিত্র	কাব্যনাট্য ৩৭, ৪১, ৫৭, ৮৭, ৯৪,
(মহাভারত) ১৩০, ১৩১ ; ঐ (রবীন্দ্রনাথ)	১০৮, ১১৫, ৫৫৯
১৩০, ১৩১, ১৩২	কাব্যের তাৎপৰ্য (পঞ্চভূত) ৮৭
কর্ণ-কুন্তী-সংবাদ (ক. না.) ৩৭, ৪১, ৯৪, ১২৩,	কারলাইল (Carlyle) ২০৭
১২৪, ১২৭, ১৮১ ; ঐ (মহাভারত) ১২৭ ;	কারোরার ২১২
কর্ণ-কুন্তী-সমাগম (মূল মহাভারত) ১২৭	কালমৃগয়া (গী. না.) ৪১, ৪৪, ৪৮, ৪৯,
কর্তার ইচ্ছায় কর্ম (কালান্তর) ৯৭	৫১, ৫৮, ৫৫৫, ৫৫৮
কপূরমঞ্জরী (প্রাকৃত নাটক)—রাজশেখর ৫৪৯	কালান্তর ৯৭, ৩৭১, ৩৮০, ৩৯২, ৪৯৩, ৩৯৫
কর্ম (শান্তিনিকেতন) ২৯৬	কালিদাস ৮০, ৮১, ৮৪, ৮৫,
কর্মফল (গ.) ৪৬৩	২২৯, ৪৪৪, ৪৭৭, ৫২১
কর্মমার্গী ৩০৭, ৩০৮ ; কর্মযোগ ২৯৬	কালিদাস নাগ ৩৯৫
কর্মের উমেদার (প্রবন্ধ) ৪৪৯	কালীমোহন ঘোষ ৩৪৯
কর্ষণজীবী সভ্যতা ৪২২, ৪২৪, ৪২৫	কালীদমন বৃত্তা ৪৪৭
কলকাতা ৭৭, ৫৩৩, ৫৬৪ ; কলিকাতা ৪৭৫	কালের যাত্রা (ক. সাং. না.) ৪২, ৪৩১, ৪৩২
৫১৩, ৫২৫, ৫৬৩	কাশী ১৮০, ১৯১, ৪৭৫ ; কাশীরাজ ১৮৬ ;
কলিঙ্গরাজ (ক. সাং. নাং রা.) ২৪৯	কাশীরাজকথা ১৭৯
কলীগ ক্র্যাম্পটন (Colleague Crampton)	কাশীর ১৩৯, ১৪১, ১৪২, ১৪৭, ১৫০, ১৫৭ ;
—হাউপট্‌ম্যান ২৪	কাশীর আক্রমণ ১৫৭ ; কাশীর জয় ১৫৭ ;
কলমঞ্জরী ৩৪৬	কাশীর যুবরাজ, কাশীররাজ ১৫৬ ;
কল্যাণপঞ্চবিংশতিকা ৪৬৮	কাশীর-রাজকথা ১৩৮ ; কাশীরী
কল্যাণী (ক্ষণিকা) ৭৯	অমাত্যগণ ১৩৯, ১৪০, ১৪১, ১৫৫, ১৫৬

কান্তপ	১৭২	কোশলরাজ (রূ-সাং.নাং. রা.)	২৪৯	
কিং অব্ দি ডার্ক চেয়ার (রাজা : Letters to A Friend)	৪২০	কৌটিল্য, কৌটিল্যের অর্থশাস্ত্র	৫৪৮	
কিরণমণী (চরিত্রহীন)	৪৮৬	কৌতুক-নাট্য ৪২, ৪২৭, ৫১৪ ;	কৌতুক-	
কিরাতাজু'নী	৫৫০	রসের তিনধারা	৪২৭	
কিশোর (রূ-সাং.নাং. মৃ. ধা.)	৪০৪	ক্রৌঞ্চদ্বীপ	৩৩৩	
কীট্‌স্ (Keats)	২১৬	কলিকা (কা.)	৭৯, ২২৭, ২৪৫, ৪৭৭, ৫১৪	
কুস্তিরাজা ১২৮ ; কুস্তী, কুস্তীদেবী (কা. নাং. ক. কু. সং.)	১০৭, ১২৫-২৭, ১৩০, ১৩১, ১৩৩-৩৫ ;	ক্লিভীশ, ক্লিভীশ ভৌমিক (সা. নাং. ধা.)	৪৭৪, ৪৮০, ৪৮৭, ৪৮৯, ৪৯০, ৪৯৩, ৪৯৪	
কুন্দন (রূ-সাং.নাং. মৃ. ধা.)	৩৯৭	ক্লীরো (কা. নাং. ল. প.)	১৩৫, ১৩৬	
কুবের	৩৯৮	ক্লীরোদপ্রসাদ (বিভ্রাভিনোদ)	৬, ৭	
কুমার, কুমারসেন (রো. ট্র্যাং. রা. রা.)	১৩৮, ১৩৯, ১৪১, ১৪২, ১৪৬-৪৮, ১৫০-৫৬	ক্লৃষ্ণধর্ম (ছদ্মধর্ম)	৯৭	
কুমার সঞ্জয় (রূ-সাং.নাং. মৃ. ধা.)	৩৭৪, ৩৮৬-৮৮	ক্লমংকর (রো. ট্র্যাং. মা.)	১৭৮-১৮১, ১৮৫, ১৮৬, ১৯০-৯৮	
কুমারসম্ভব	৮০, ৮১, ৮৩, ৮৪, ২২৯, ৪৭৭, ৫৩৫, ৫৪১	ঋ		
কুমারসম্ভব ও শকুন্তলা (প্রাচীন সাহিত্য)	৮৪	খুড়ো মহারাজ (রূ-সাং. নাং. মৃ. ধা.)	৩৭৪ ৩৮৫	
কুরুক্ষেত্র, কুরুক্ষেত্রযুদ্ধ ১২৬ ; কুরুবংশ	৯৮	খুট	৩০৫ ;	
কুশ, কুশরাজ ২৪৫, ২৪৬ ; কুশ (রামায়ণ)	৪২৩	খেরা (কা.)	২২৭, ২৪৫, ২৫৬, ২৬২, ৩২২ ;	
কুশজাতক	২৪৫	খেরা-গীতাঞ্জলি-গীতালি-যুগ	৩২২ ;	
কুস্তিবাগ, কুস্তিবাসী রামায়ণ	৪৭	গীতাঞ্জলি-গীতিমান্য-গীতালি-যুগ	২৪৫, ২৫২, ২৬২	
কুবিবিজ্ঞা ৪২২, ৪২৩ ; কুবিমূলক সভ্যতা	৪২৪	খোদাইকরগণ (রূ-সাং. নাং. র. ক.)	৪০৪, ৪১৮, ৪২৮	
কৃষ্ণ ৮৭-৯৩, ১২৫-২৭, ১২৯, ১৩১, ২৮৫, ৫৪৭ ;	কৃষ্ণচরিত্র	৪২১	খ্যাতির বিড়ম্বনা (হা. কো.)	৫১৫
কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন ৪৪৯, ৫১৬ ;	কৃষ্ণানন্দ	৫১৬	ণ	
কোট (শে. ক.)	৪৭৮	গজগামিনী-নৃত্য	৫৫১	
কেদার (কো.নাং. বৈ. ধা.)	৫০৮, ৫০৯	গতিতত্ত্ব	৩৫৫	
কোটাল (রূ-সাং.নাং. কা.)	৩৬৮	গদাই (শে. র.)	৫০৭	
কোমত	৫১৫	গজ-কবিতা ৪৫৯ ; গজ-নাটক, গজ-নাটিকা	৫৩ ;	
কোয়ার্ডিল-নৃত্য	৫৫২	গজ-লিরিক	৩২২	
কোরাসের দল : (গ্রীস)	৩	গজগুচ্ছ	৩৯৯, ৪৪৬	
কোল	৩১৬	গাফারী (কা. নাং. পা. আ.)	৯৮-১০৩, ১০৫-১০৭, ১১৪ ;	
		গাফারী-চরিত্র	১০৭	

গান্ধারীর আবেদন (কা. না.)	৩৭, ৪১, ৯৪, ৯৮, ১০৫	গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম	২৮৩
গান্ধী, মহাত্মা ; গান্ধীজী	৩৫২, ৪৫৮	গৌরী	৮২, ৮৩
গার্হস্থ্য আশ্রম	৯৬	গ্রীক কোরাস ২৪৪ ; গ্রীক নাটক (প্রাচীন)	৪ ; গ্রীক ভাস্কর্য ৪ ; গ্রীস ৩, ২০০ ;
গিরিশচন্দ্র	৬	গ্রীসের বিরোগান্ত নাটক ৩ ; গ্রীসের	
গিরীশ	৮২	সভ্যতা	৩
গীতা	২৯৬, ৩১৭	গ্যামেলান-বাজনা ৫৫৬ ; এই মন্দির	৫৭
গীতাঞ্জলি ২৪৫, ২৫২, ২৫৩, ২৬২, ২৬৩, ২৭০, ২৭৭, ২৭৮, ২৮৬, ৩২২, ৩৩২, ৩৪১		গ্যাটে	৫, ১৩৭
গীতালি ২৪৫, ২৫২, ২৬২, ২৭০, ২৭১, ২৮৬, ২৮৯, ২৯০, ৩২২, ৩৪১, ৩৭৬, ৩৭৭		ঘ	
গীতিকবি ৩৫, ৫৯, ৪৯৭ ; গীতিকবিতা ১১, ৩২১, ৪৫৯ ; গীতকাব্য ৫৩৩ ; গীতি-কাব্য ১ ; গীতিনাট্য ৪০, ৪১, ৪৪, ৪৫, ৪৭, ৪৯, ৫১, ৫৮, ১৬০, ৫৫৫		ঘর্নি-মৃত্যু	২০০
গীতিমালা ২৪৫, ২৫২, ২৬২, ২৬৩, ২৭০, ২৮৬, ৩৩২		চ	
গুণবতী, রাণী (রো. ট্র্যাঃ বি.) ১৬১-৬৪, ১৬৬, ১৭৭		চক্রবাক্য মৃত্যু	৫৫১
গুরু (রূ.সাং. না.) ৪২ ; গুরুবিচার (হা. কৌ.) ৫১৬ ; গুরু (রূ.সাং. নাঃ. অ.) ৩০৬, ৩০৯, ৩১২, ৩১৪, ৩২০, ৩২১ ; গুরু (রূ.সাং. নাঃ. মু. ধা.) ৩৭৭, ৩৭৯ ; গুরুদাস ৫১৬		চক্রেশ-মন্ত্র	২৯৯
গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায় ৪৮		চণ্ডপত্তন (রূ.সাং. নাঃ. মু. ধা.)	৩৮৩
গুহা, গুহাঘার, গুহামুখ (রূ.সাং. নাঃ. প্র. প্র.) ২১৮-২২০, ২২৫ ; গুহা (রূ.সাং. নাঃ. ফা.) ৩৬১, ৩৬৮		চণ্ডালিকা (মু. না.) ৩৮, ৩৯, ৪৩, ৫৫৪, ৫৫৭, ৫৫৮, ৫৬০, ৫৬১	
গুহাহিত (শান্তিনিকেতন) ২৫৭		চণ্ডালিকা (সা. না.) ৪২, ৪৭০, ৪৭৩, ৫৬০	
গৃহপ্রবেশ (সা. না.) ৩৮, ৪২, ৪৫৮		চণ্ডালী (সা. নাঃ. চ.) ৮৭১	
গোকুল (রূ.সাং. নাঃ. র. ক.) ৪৩০		চতুর্দশ (উ.) ৩৯	
গোড়ায় গলদ (কৌ. না.) ৩৯, ৪২, ৫০০, ৫০১, ৫০৪, ৫০৭, ৫০৮, ৫১২		চতুর্ভুজ নারায়ণ-মূর্তি ২৮৩	
গোবিন্দ ১২৫		চন্দ্রকান্ত, চন্দ্রবাবু (কৌ. নাঃ. গো. প.) ৫০১	
গোবিন্দমাণিক্য (রো. ট্র্যাঃ বি.) ১৬১, ১৬৬, ১৬৮, ১৬৯, ১৭৭, ১৮৫		চন্দ্রকান্ত ৫০২	
		চন্দ্রদ্বীপ, চন্দ্রদ্বীপ-বর্ণোহরের কলহ ৪৫৬	
		চন্দ্রনাথ বহু ৪৪৯ ; 'চন্দ্রনাথ বহুর স্বরচিত লয়তত্ত্ব'—ববীন্দ্রনাথ ৪৪৯	
		চন্দ্রসেন (রো. ট্র্যাঃ রা. রা.) ১৪১, ১৪২, ১৪৮	
		চন্দ্রহাস (রূ.সাং.নাঃ. ফা.) ৩৬১, ৩৬২, ৩৬৪-৬৭	
		চন্দ্রা (রূ.সাং. নাঃ. র. ক.) ৪১৮, ৪১৯, ৪২৮	
		চন্দ্রাবতী, রাণী ৪৪৮	
		চারদন্ত, চারদন্ত-বসন্তসেনা ৫	
		চিঠি (রূ.সাং. নাঃ. ডা. যু.) ১৩৩, ৩৩৪ ;	
		চিঠির ভাৎপর্ষ ৩৩৩	
		চিঠিপত্র ৫২৩	

চিড়েতন (রু-সাং. নাং. তা. দে.)	৪৫১	জন্ত (কা. নাং. নং. বা.)	১১৫-১৭
চিত্রবৃত্ত	৫৫১	জন্মদিন (কা.)	৪৮৯
চিত্রা (কা.)	৭৯	জম্বুরীপ (রু-সাং.নাং. রা.)	২৪৬
চিত্রাঙ্গদা (কা. না.) ৩৭, ৪১, ৬০, ৭৮, ৮০, ৮৫, ৪৭৭, ৫৩৯, ৫৬০		জর্মনি, জার্মানী	৫, ১১, ১৩৭, ৩৭৯
চিত্রাঙ্গদা (কা. নাং. চি.) ৬০, ৬২-৭৮, ৯৩, ৪৭৭, ৪৮৬ ;		জয়জেন (Joyzelle)	
চিত্রাঙ্গদা (কু. না.) ৩৫, ৪৩, ৭৮, ৮০, ৮৫, ৫৫৭, ৫৫৮, ৫৫৯, ৫৬০		—মেটোরলিংক	১৮, ২০, ২১
চিরকুমার-সভা (উ.)	৫১০, ৫১৪	জয়ম্পতি (রু-সাং.নাং. রা.)	২৪৫
চিরকুমার-সভা (কো. না.)	৩৯, ৪২, ৪৯৯, ৫১০ ; চিরকুমার-সভা (কো. নাং. চি. স.)	জয়সিংহ (রো. ট্র্যাং. বি.)	১৬১-৬৩, ১৬৬
চিরনবীনতা (শান্তিনিকেতন)	৩৫২	জয়সেন (রো. ট্র্যাং. রা. রা.)	১৪০, ১৪১
চৈতন্য ৩০৭ ; চৈতন্যচরিতামৃত	২৮৩-৮৫ ;	জয়বুড়ো (রু-সাং. নাং. কা.)	৩৬১
চৈতন্যচরিতামৃতকার	২৮৫	জর্জ মেরিডিথ (George Meredith)	৪৯৯
চোলরাজপুত্র	৫৪৮	জাভা ৫৫৬, ৫৫৮ ; জাভা ও বলিষীপের মৃত্যু	৫৫৮ ; জাভাযাত্রীর পত্র
চৌধুরীরা, চৌধুরীবাবুরা (কো. নাং. গো. গ.)	৫০৩, ৫০৪, ৫০৭	জামাই বারিক (প্র)—দীনবন্ধু	৫০০
		জার্মান নাট্যকার, জার্মানীর নাট্যকার (হাউপটম্যান)	১১, ১৪, ১৯৯, ২০৩, ৩৫০
		জাল (রু-সাং. নাং. র. ক.)	৪০৪, ৪১৬
		জালন্ধর ১৩৮, ১৩৯, ১৪১, ১৫৭ ; জালন্ধর-রাজ, জালন্ধর রাজ্য	১৩৮
		জীবনতত্ত্ব	২১৭
		জীবন সঙ্গার, সঙ্গার (রু-সাং. নাং. কা.)	৩৬২-৩৬৫, ৩৬৭
		জীবনমুষ্টি	৪২-৪৬, ৪৮, ৪৯, ৫১, ৫৩, ৫৮, ২১৪, ২৫২, ৩৪৫
		জীবাজি (কা. নাং. স.)	১০৯-১১১
		জোড়াসাঁকো ৪৮, ৪৬৭, ৫৬৪ ; জৈ ঠাকুরবাড়ী	৪৬৭
		জ্যোতিদাদা ৪৬, ৫১ ; জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর	৪৫, ৫০০

ছ

ছক্কা (রু-সাং. নাং. তা. দে.)	৪৫০, ৪৫১
ছক্কা-পঞ্জা	৪৫২
ছদ্মধর্ম (কুত্বধর্ম)	২২৭
ছাগলোমশোধন-মন্ত্র	২৯৯
ছিন্নপত্র	৩৩১-৩৩, ৩৩৮
ছুটির নাটক	২৩৫
ছুরিত লাস্ত	৫৫০
ছেলেবেলা	৪৫৫
ছেলের দল (রু-সাং.নাং. শা.)	২৩৫
ছোটগল্প	৩৬

জ

জগদ্বারীণী (কো. নাং. চি. স.)	৪১৬, ৪১৭
জনক	৪২২
জনার্দন	১২৫-২৭

ট

টারান্টেলা (Tarantella : বৃত্তি-মৃত্যু)	২০০
টিন্টার্ন অ্যাবি (Tintern Abbey)	
—ওয়ার্ডসওয়ার্থ	৪৬৩

ট্রেজার অব্ দি আখল্, দি (Treasure of the Humble, The)-মোটরলিংক ১২,

১৩, ১৪, ১৬, ১৮, ১৯

ট্রাজি-কমেডি ৪৬৩; ট্রাজেডি ১০, ৩৭, ৯৩, ৯৮, ১৫২, ১৫৩, ১৬১, ১৭৪, ১৭৬, ৩২৪, ৩৪৩, ৩৯৫, ৪০৬, ৪৮৯, ৪৯০, ৫১২; ঐ, বিলাতী রোমান্টিক ৬; ঐ, রোমান্টিক ৬, ৩৭ ৪০, ৪১, ১৩৭

ঠ

ঠাকুরদা (রূ-সা.নাঃ ডা.ঘ.) ৩৩৫, ৩৩৬, ৪৫৭; ঐ (রূ-সাং.নাঃ রা.) ২৫০, ২৫১, ২৭৬, ২৮২, ২৮৬, ২৮৮, ২৯০-৯২, ৩০৬, ৩৬৭, ৪৫৭; ঠাকুরদাদা (রূ-সা. নাঃ শা.) ৩৮, ২৩৫, ২৩৮, ২৩৯, ২৪২, ২৪৩, ৪১২, ৪১৯

ড

ডল্ল হাউস, এ (Doll's House, A)

—ইবসেন ২০০

ডাকঘর (রূ-সাং.নাঃ) ৩৮, ৪২, ২৯০, ৩২১, ৩২২, ৬২৬, ৩৩৩, ৩৪৬-৪৯, ৪৪৭; ডাকঘর ৩৩৯-৩৫, ৩৩৭; ডাকঘর-অভিনয় (প্যারী রেডিয়ো) ২০২; ডাকঘর-এর তাৎপর্য ৩৩৩

ডাক্তার উইলকিন্স ৪৭৫

ডায়নিসাস ১৩৩

ডিকেন্স ১৩৭

ডেথ্ অব্ টিণ্টাজিলস, দি (Death of Tintagiles, The)-মোটরলিংক ১৬-১৭

ডেভিল আইল্যাণ্ড (ফ্রান্স) ৯৭

ড্রু, এলিজাবেথ (Drew, Elizabeth) ২০০, ২০২

ত

তব্বুড়ামণি (নৃ. নাঃ ন. ঘ.) ৫৩৫; তব্বানল স্বামী (ঐ) ৪৪৩-৪৫, ৫৩৫

তর্কচূড়ামণি ৪৬৯

তর্কগত, ভগবান ৪১, ১৫৩, ১৫৫-৫৯

তপোবন (শিক্ষা) ২২৯

তপোভঙ্গ (পূরবী) ৫৩৫

তরুণ-তাপস-সংঘ (সা. নাঃ বা.) ৪৭৫

তর্কচূড়ামণি, শশধর ৪৪৯, ৫১৬

তাণ্ডবনৃত্য ৫৪৬, ৫৪৭; ঐ পেনলি ও বহরুপ ৫৫০

তানজোর ৫৪৮

তাসের দেশ (রূ-সা. না.) ৩৮, ৪২, ৪৪৬-৪৮

তিনকড়ি (কো. নাঃ বৈ. ঘা.) ৫০৯

ত্রিচূড়রাজকন্তা (রো. ট্রাঃ রা. রা.) ১৪২

ত্রিচূড়রাজ্য ১৪২, ১৫০

ত্রিবেদী (রো. ট্রাঃ রা. রা.) ১৫৯

ত্রিলোচন ৮২

থ

থ্রী ইয়াস্ শি গু, (ক.)—ওয়ার্ডসওয়ার্থ ২৩৪

থ্যাকারে (Thackeray) ৪৯৯

দ

দইওয়াল (রূ-সাং.নাঃ ডা. ঘ.) ৩২৬, ৩৩৩, ৩৪৫

দক্ষিণ আফ্রিকা ৪৫৮

দক্ষিণ থণ্ড (দাক্ষিণাত্য) ৪২২

দক্ষিণী (দ. ভারতীয়) নৃত্য ৪৪৯

দগুরাস-নৃত্য ৪৪৯

দর্ভক ২৯৪, ৩০১, ৩০৫, ৩০৭, ৩১৬; দর্ভক-

পল্লী, দর্ভকপাড়া ২৯৪, ৩০১, ৩০৬, ৩০৮

দশরথ ৪৮, ৪৯

দশানন ৪২৫

দাদা (রূ-সাং.নাঃ কা.) ৩৬৬, ৩৬৭

দাদাঠাকুর (রূ-সাং. নাঃ অ.) ৩৮, ২৯০, ২৯৪, ৩০৪, ৩০৬-৩১১, ৩১৪, ৩১৫, ৪৫৭

দামু-চামু (ক.) ৫১৬

দাসভাব, দাসীভাব, দাস্তভাব ২৮৩; দাস্তরতি ২৮৬

দী আওয়ার গ্লাস (The Hour Glass)

—ইয়েটস্ ২৩

দি উইভার্স (The Weavers)	দেবযানী (কা. নাং বি. অ.) ৮৭-৮৯, ৯৪, ১০১,
—হাউপ্‌ট্‌ম্যান ২৪	৪৮৬
দি ওয়াইল্ড্‌ ডাক্—ইবসেন ২০১	দেবীহুজ ৪৪৬.
দি ডেথ্‌ অব্‌ টিণ্টাজিলস্ (The Death of Tintagiles)—মেটারলিংক ১৬-১৭	দেশ (পত্রিকা) ৩৪৬.
দি প্রিন্সেস্ ম্যালিন (The Princess Maliene)—মেটারলিংক ১৪, ১৫	দেশীয় সংগীত ৪৯
দি ফীস্ট অব্‌ পীস্ (The Feast of Peace.)	দ্যুতক্রীড়া ১০৭
—হাউপ্‌ট্‌ম্যান ২৪	দ্রাবিড় পণ্ডিতসমাজ ৪৭৫
দি বীভার ক্লোক (The Beaver Cloak)	দ্রৌপদী ২৭, ১০৫, ১০৭, ১২৪, ১৩১
—হাউপ্‌ট্‌ম্যান ২৪	দ্রাবিংশপিণ্ডাচন্দ্ররত্ন-মঞ্জ ২৯৯
দি ব্ল্যাক মাস্কাস্ (The Black Maskers)	দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ২০৯
—আলিভ ২৯, ৩৪	দ্বিজেন্দ্রলাল (রায়) ৬
দি মাস্টার বিল্ডার (The Master Builder)	দ্বিতীয় সপ্তা ৩৫, ৬৫
—ইবসেন ২০১	দ্বৈরথ যুদ্ধ ১২৬.
দি লাইফ্‌ অব্‌ ম্যান—আলিভ ২৯, ১৯৯-২০০	ধ
দি সাঙ্কেন বেল্—হাউপ্‌ট্‌ম্যান ২৪, ২৬	ধনঞ্জয় বৈরাগী (র. সাং. নাং ম্. ধা.) ৩৮, ২৯০,
দি সিথলিস্ট মুভ্‌মেন্ট ইন্‌ লিটারেচার	৩৭৩, ৩৭৫, ৩৮৫, ৩৮৯-৩৯২, ৩৯৪, ৩৯৫,
—আর্থার সাইমনস্ ২০৮	৩৯৭, ৪১৯ ; (সা. নাং. প্রা.) ৪৫৭, ৪৫৮
দীনবন্ধু, দীনবন্ধু মিত্র ৭	ধনপতি (র. সাং. নাং. র. র.) ৩৩৪, ৩৪২
দীপকভক্তনপূজা (র. স. নাং. অ.) ৩০০	ধর্ম (গ্রন্থ) ৯৬, ২৫২ ; ধর্মতত্ত্ব ৯৭
দুই নারী (বলাকা) ৮০	ধর্মপ্রচার (ধর্ম) ৯৬.
দুই বোন (উ.) ৪৮৩	ধর্মরাজ ১১৭, ১১৮
দ্রুশাসন ১০৮, ১২৭	ধর্মরূচি, ভিক্ষু (সা. নাং. ন. পূ.) ৪৬৮
দ্রুদাস ৮২	ধৃতরাষ্ট্র ৯৯-১০২, ১০৪-১০৮, ১১৪, ১১৫
দ্রুধোদন ৯৮, ১০০, ১০৩-১০৭, ১২৬,	ধৃতদ্রুম ১২৭.
১২৭, ১৩০, ১৩১, ১৩৪ ; ঐ পত্নী ১০৩ ;	ধ্রুব (রো. ট্র্যাং. বি.) ১৬৭
ঐ মহিষী ১০৫	ধ্বজাঙ্কুরব্রী-মঞ্জ ২৯৯
দৃশ্যকাব্য ৬	ন
দেবদত্ত (রো. ট্র্যাং. রা. রা. ও ত.) ১৫৯ ;	নকুল ১২৯
(সা. নাং. ন. পূ.) ৪৬৯	নন্দ্র রায় (রো. ট্র্যাং. বি.) ১৬১, ১৬৬, ১৬৮, ১৭৫
দেবদাসী ৪৪৮	নটজাতি (মনুসংহিতা) ৪৪৮
দেবদত্ত ২৩	

নটরাজ ৫৪৬ ; নটরাজ শিব ৪০, ৪৩১, ৪৪৭ ;	নাট্যপরিচয় ৩৯৮
নটরাজ (ক. নাং ন. ঙ.) ৫৩৪-৩৬ ;	নাট্যশাস্ত্র—ভরত ৫, ৫৪৯, ৫৫০
(ক. নাং শে. ব.) ৫২০, ৫২২-২৫ ;	নাট্যাচার্য (ক. নাং শে. ব.) ৫২০
(ক. নাং আ.) ৫৪৪ ; নটরাজ (গী. কা.)	নানক ২৩১, ৩০৭
৫৩৩, ৫৩৪ ; নটরাজ-কতুরঙ্গশালা	নারায়ণ-মূর্তি, চতুর্ভুজ ২৮৩
(ক. না.) ৩৯, ৪৩, ৫১৭, ৫৩৩, ৫৩৪	নিজধাম (শান্তিনিকেতন) ২৫৭
নটী (সা. নাং ন. পূ.) ৪৬৭, ৪৬৮	নিত্যগতি, নিত্যস্থিতি ৩৬৬
নটীর পূজা (নৃ. না.) ৩৯, ৪৩, ৫৫৫, ৫৫৬,	নিত্যধর্ম ৯৭ ; নিত্যদত্যধর্ম ১১০, ১১৪
৫৬৩ ; (সা. না.) ৩৮, ৩৯, ৪২, ৪৬৭	নিবারণ (কৌ. নাং গো. গ.) ৫০১-৫০৩, ৫০৫
ননীচুরি-বৃত্ত ৫৪৭	নিমাই (কৌ. নাং গো. গ.) ৫০১-৫০৭
নন্দিকেশ্বর ৫৪৯, ৫৫১	নিরু (কৌ. নাং বৈ. ঙ.) ৫০৯
নন্দিনী (রু-সাং. নাং র. ক.) ৪০১-৪২০,	নিরুরের স্বপ্নভঙ্গ (ক.) ২১৯
৪২৬-২৯	নির্মলা (কৌ. নাং চি. স.) ৫১২
নন্দিসংকট (রু-সাং. নাং মূ. ঙ.) ৩৭৩, ৩৮৪,	নিয়তি ১৪, ১৫, ২১
৩৮৬	নিজ্জগৎ (রবীন্দ্র-গ্রন্থাবলী) ২১৯
নবজাতক ৩৮২	নিজ্জিহ্বা প্রতিরোধ ৪৫৮
নবযৌবনের দল (রু-সাং. নাং ঙ.) ৩৬৫, ৩৬৬,	নীরজা (গ. নাং ন.) ৫৪, ৫৬ ; (উং. ঙা.) ৪৮৩
৩৬৮	নীরদ (গ. নাং ন.) ৫৩, ৫৪, ৫৬
নবীন (ক. না.) ৩৯, ৪৩, ৫৩০, ৫৩৫, ৫৫৭	নীর, নীরবালা (কৌ. নাং চি. স.) ৫১১, ৫১২
নব্যহিন্দু ৪৪৫, ৫১৫ ; নব্যহিন্দু-আন্দোলন	নীলদর্পণ (না.)—দীনবন্ধু ৭
৫১৬ ; নব্যহিন্দু-ভাবধারা ৫১৫	নূতন অবতারণ (কৌ. নাং ব্য. কৌ.) ৫১৬
নরকবাদ (কা. না.) ৩৭, ৪১, ৯৪, ১১৫, ১৮১	নৃত্য—প্রতিমা দেবী ৫৫৯, ৫৬৪
নরসিং (রু-সাং. নাং মূ. ঙ.) ৩৮৪	নৃত্য : তাণ্ডব ও লাভ ৫৫০
নরেশ (রৌ. ট্রাঃ রা. রা.) ১৫৫	নৃত্যনাট্য ৩৯, ৪০, ৪৩, ৫১৭, ৫৪৫, ৫৫৯, ৫৬৩
নর্তননির্ণয়—নন্দিকেশ্বর ৫৫০	নৃত্যবিলাস, নৃত্যশাস্ত্র ও নৃত্যসর্বস্ব
নলিনাক্ষ (কৌ. নাং গো. গ.) ৫০১	—নন্দিকেশ্বর ৫৫০
নলিনী (গ. না.) ৪১, ৫৩, ৫৬, ৫৭ ;	নৃত্যাত্ম্য—অশোকমল ৫৫০
নলিনী (গ. নাং ন.) ৫৩, ৫৪, ৫৬ ;	নৃপ, নৃপবালা (কৌ. নাং চি. স.) ৫১১, ৫১২
(সা. নাং শো. বো.) ৪৬৫, ৪৬৬	নেতাজী হস্তাঘচন্দ্র, হস্তাঘচন্দ্র ৯৪৭
নাগবন্ধু বৃত্ত ৫৫১	নেপালী বৌদ্ধসাহিত্য ৪৭০
নাটক, বিলাতী ৬ ; ঐ বিলাতী রোমান্টিক,	নেলী (সা. নাং শো. বো.) ৪৬৪
রোমান্টিক ৬, ৭ ; নাটকের উৎপত্তি, উদ্ভব	নৈবেদ্য (কা.) ৩০৫, ৪৪৩, ৫১৪
৪, ৮ ; নাটকের ক্রমবিবর্তন ৩ ;	শ্রায়ধর্ম ১০২, ১০৩, ১১৫, ১২০, ১৩১
নাট্যকাব্য ২১২ ; ঐ রোমান্টিক ১১	শ্রাশান্তাল বিজ্ঞাপিকা, ঐ শিক্ষা, সাধনা ২০০ ;
	শ্রাশান্তালিজ্জমের স্বরূপ, পাশ্চাত্য ৩৭২

প	পুনশ্চ (কা.)	৩৯, ৫৬৩
পঞ্চক (রু-সাং. নাং. অ.) ২৯৩, ২৯৪, ২৯৮-৩০১, ৩০৪-৩০৬, ৩১০, ৩১১, ৩১৮, ৩২০	পুনন্দর (সা. না. বা.) ৪৭৫, ৪৭৬, ৪৮০, ৪৮১, ৪৮৫, ৪৯১, ৪৯২	
পঞ্চভাব ২৮৩	পূরবালা (কো. নাং. চি. স.) ৫১০	
পঞ্চভূত ৮৭	পূরণ-কাহিনী ৫; পূরণ, গ্রীক ৪	
পঞ্চম বেদ ৫	পূরণবাগীশ (রু-সাং.নাং. র. ক.) ৪০৪, ৪১৬	
পঞ্চরসাস্রয় সাধনাপদ্ধতি ২৮৩	পূরোহিত (রু-সাং.নাং. র. র.) ৪৩৫, ৪৩৬, ৪৪০, ৪৪২; পূরোহিততন্ত্র ৪৩৯	
পঞ্জা (রু-সাং. নাং. ভা. ঘ.) ৪৫০-৫৫২, ৪৫৪	পুলিন্দ ৩১৬, ৩১৭	
পটলভাস্কর ৫০১	পুষ্পমালা (সা. নাং. মূ. উ.) ৪৯৫	
পত্রপুট ২৫২, ৫৩৮	পুঞ্জারিণী (ক.) ৩৮, ৪৬৭	
পথ (না.) ৩৭৫	পূরবী (কা.) ৫৩৫	
পথ ও পথের প্রান্তে (পত্রপুট) ৫৩৮	পূর্ণ (কো. নাং. চি. স.) ৫১০	
পথের সঙ্কর ২১৭	পেবলি তাণ্ডব নৃত্য ৫৫০	
পদ্মপূরণ ৫৪৮	পেলিয়াস অ্যাণ্ড মেলিস্তাণ্ডা (পালিয়াস এ মালিসান্দা)—মেটোরলিংক ১৭	
পদ্মবন্ধ নৃত্য ৫৫১	পোল্কা নৃত্য, পোল্কা-মাজুরকা নৃত্য ৫৫২	
পদ্মশ্যাম ৪৯৯	প্যানসাইক রঙ্গমঞ্চ ১২	
পরাক্রম বাহু (সিংহলরাজ) ৫৪৮	প্যারাডাইস রিগেনড্, প্যারাডাইস লস্ট ৪২১	
পরিচয় (র-র.) ৪২২	প্যারী নগরী, প্যারী রেডিয়ে ২০২	
পরিণয় (শান্তিনিকেতন) ২৫৬	প্রকৃতি (সা. নাং. চ.) ৪৭০-৭৩	
পরিত্রাণ (সা. না.) ৩৮, ৪২, ৩৭৪, ৪৫৭, ৪৫৮	প্রকৃতিতত্ত্ব ২১৭	
পরিশোধ (ক.) ৩৯, ৫৬১	প্রকৃতির প্রতিশোধ (রু-সাং. না.) ৪১, ১৭৮, ২১২-১৫, ২১৯, ২২৭	
পর্ণশবরী-মন্ত্র ২৯৯	প্রচার (মাসিক পত্র) ৫১৫, ৫১৬	
পশ্চিমবঙ্গীয় ডায়ারি ৯৯, ৪৮৫	প্রজাপতির নির্বন্ধ (উ.) ৫১০	
পাঁচালী ৬	প্রতাপ (সা. নাং. প্রা.) ৪৫৬	
পাণ্ডব ৯৭, ১০৫-১০৮, ১২৪, ১২৬, ১২৯	প্রতিমা দেবী ৫৬১, ৫৬৪	
প্যাণ্ডু ১২৫	প্রতীক ২১৭, ৩২১	
পার্শ্ব ৭৪, ১২৮	প্রফুল্ল (না.)—গিরিশচন্দ্র ৬	
পার্বতী ৮২, ৪২১	প্রবাসী (মাসিক পত্র) ৪৩১	
পাশাখেলা ১০৫, ১৩১	প্রবোধচন্দ্রোদয় ২০৯	
পাশুপত অস্ত্র ১২৬	প্রভাতসংগীত (কা.) ২১৯	
পাশ্চাত্য নাট্যশিল্পী ১৯৯; এই আশাশ্রয়ালিঙ্ক ৩৭২; এই রাষ্ট্রনীতি ৩৭২; এই রোমান্টিক ট্রাজেডি ৩৭; এই সাহিত্য ১৯৯	প্রভাবতী (রু-সাং. নাং. রা.) ২৪৫-৪৭	
পিতৃধর্ম, পিতৃভাব ৫		

প্রভুবক্ত	৪৭০
প্রভুবক্ত (সা. নাং. বা.)	৪৭৫
প্রমদা (গী. নাং. বা.)	৫৪, ৫৭, ৫৮
প্রহরী-নাট	৫৬৩
প্রহসন	৩৯, ৪৯, ৫০, ৫১, ৫২
প্রাকৃত নাটক (কপূরমঞ্জরী)	৫৪৯
প্রাচীন সাহিত্য	৮৪
প্রায়শ্চিত্ত (সা. না.)	৩৮, ৪২, ৩৭৪, ৩৭৫, ৩৯২, ৪৫৬, ৪৫৮

প্রিয়নাথ সেন	৫১৬
প্রিন্সেস ম্যালিন, দি (Princess Maline, The)—মেটারলিংক	১৪, ১৫
প্রেম (শান্তিনিকেতন)	২৫৩

ফ

ফকির (সা. নাং. মু. উ.)	৪৯৫, ৪৯৬
ফাগুলাল (রূ. সাং. নাং. র. ক)	৪১৬, ৪১৮, ৪৩০
ফাল্গুনী (রূ. সাং. না.)	৩৮, ৪২, ২৪৩, ৩২১, ৩৫০, ৩৫১, ৩৫৫, ৩৫৯-৩৬২, ৩৬৮, ৪০০, ৪২৯, ৫১৬, ৫১৯, ৫৫৫
ফিল্ড অব্ লীস, দি—হাউপ্ টুমান	২৪
ফ্রান্স	৯৭, ১৩৭

ব

বাক্সমচন্দ্র	৪৮, ৫১৫, ৫১৬
বক্তৃত্বের লেখক	২১৫, ৩৩১
বক্তৃবিদ্যার-মন্ত্র	২৯৯
বক্তৃসেন (বৃ. নাং. প্রা.)	৫৬১-৬৩
বটুক (রূ. সাং. নাং. মু. বা.)	৩৭৩, ৩৮৪, ৩৯৬
বনদেবী (গী. নাং. কা. মু. ও বা. প্র.)	৪৮, ৪৯
বনবাণী	২৩২, ৫৩৩
বরাহপুরাণ	৫৪৭
বরুণ নন্দী (সা. নাং. শো. বো.)	৪৬৬

বর্ধমান	৫২৫ ; বর্ধা-সংগীত ৫৪২
বলাকা (কা.)	৮৯, ২৫২, ২৬২-৬৪, ৩৫০, ৩৫১, ৩৫৩, ৩৫৮, ৩৫৯, ৩৬৩ ; বলাকা-ফাল্গুনীর যুগ ৩৭২ ; বলাকার যুগ ৩৫০
বলিষীপ, বলিষীপের নৃত্য	৫৫৮
বলীকরণ (কো. নাং. বা. কো.)	৫১৬
বসন্ত (ষ. না.)	৩৯, ৪৩, ৪২১, ৫২৫, ৫২৬, ৫৩০, ৫৩৪
বসন্ত (কা. নাং. চি.)	৬৬, ৭৫-৭৭
বসন্ত-উৎসব, বসন্তপূর্ণিমার উৎসব, বসন্তোৎসব (রূ. সাং. নাং. রা.)	২৪৭, ২৫০, ২৬১, ২৬৪, ২৭৯, ২৯১, ২৯২ ; (রূ. সাং. নাং. কা.) ৩৫০-৩৬১, ৩৬৫, ৩৬৯ ; (ষ. নাং. ন.) ৫৩০
বসন্তরায় (সা. নাং. প্রা.)	৩৭৫, ৪৫৬, ৪৫৭
বসন্তসেনা	৫
বহুবেশ	১২৫
বস্তুতত্ত্ববিজ্ঞা, বস্তুতত্ত্বের স্বরূপ	৩১৪
বস্তুবাণীশ (রূ. সাং. নাং. র. ক.)	৪১৬
বহুরূপ তাণ্ডবনৃত্য	৫৫০
বহুচক্রাঙ্গ	১২২
বাইবেল	২৫
বাগবাজার ৫০৩, ৫০৬, ৫০৭ ; বাগবাজারের চৌধুরীবাবুরা	৫০৩
বাঘগুহা	৫৪৮
বাগপ্রস্থ-আশ্রম	৯৬
বাৎস্তার	৫৪৮
বাদল-সম্রাট (ষ. নাং. শে. ব.)	৫২৩
বাদল হরকরা (রূ. সাং. নাং. ডা. ঘ.)	৩৩৪
বার্গসোঁ (Bergson)	৪৯৮
বার্নার্ড শ'	৮
বালক (মাসিক পত্র)	৫১৪
বালকগণ (রূ. সাং. নাং. শা.)	২৩৭
বালগোপাল	৫৪৭
বালি (দ্বীপ)	৫৫৬

বালিকা (রূ-সাং. নাঃ প্র. প্র.)	২২০-২৫	বিলাতী নাটক, ঐ রোমান্টিক ট্রাজেডি ৬;	
বান্দীকি ৪৭, ৪৭; বান্দীকিপ্রতিভা (গী. না.)		ঐ রোমান্টিক নাটক	৭
৩৭, ৪১, ৪৪, ৪৫, ৪৮-৫২,		বিশ্বমঙ্গল (না.)—গিরিশচন্দ্র	৬
৫৮, ২১২, ৫১৮, ৫৫৫, ৫৫৮		বিশু (রূ-সাং. নাঃ র. ক.)	৪০৪, ৪১০, ৪১৭,
বীশরী (সা. না.)	৩৮, ৪২, ৪৫৬, ৪৭৩,		৪১২, ৪২২, ৪৩০
৪৭৫, ৪৭২, ৪৮২, ৪৮৫, ৪৮৬;		বিশ্ব (কা.)	৩৩২
বীশরী সরকার (সা. নাঃ বা.)	৪৭৪-৭৬,	বিশ্বজিৎ (রূ-সাং. নাঃ মূ. ধা.)	৩৭৫, ৩৮১, ৩৮৬
৪৭২, ৪৮০, ৪৮৫-৮৭, ৪৮২-২২, ৪২৪		বিশ্বভারতী ২৩০, ২৩১, ৫১২; বিশ্বভারতী-	
বাস্তববর্ষী নাটক ৪২০; বাস্তববর্ষী নাট্যকার		পত্রিকা	৩৪৭
২০০; বাস্তববর্ষী নাট্যকার ২৪; বাস্তববর্ষীতি		বিশ্বামিত্র	৪২২, ৪২৩
(পাশ্চাত্য), বাস্তব-রীতির নাট্যকার	১২২	বিশ্ব, বিশ্বদেবতা	৫
বিকারশঙ্কা (শান্তিনিকেতন)	৩০৬	বিসর্জন (রো. ট্রা.)	৩৭, ৪১, ১২০, ১২২, ১৩৭,
বিক্রমদেব (রো. ট্রাঃ রা. রা.)	১৩৮, ১৩৯,		১৬১, ১৬৩, ১৬৪, ১৭৮, ১৮২, ১২৪
১৪২-৪৫, ১৪৭, ১৪৮, ১৫২, ১৫৪-৫২		বিহারীলাল চক্রবর্তী	৪৭
বিচিত্রা (মাসিক পত্র)	১৫৩৩	বীথিকা (কা.)	৪৮২
বিজয়ামিত্র (রূ-সাং. নাঃ ব. শো.)	২৪১	বীভার ক্রোক, দি —হাউপ্ টুমান	২৪
বিজ্ঞাপুররাজ (কা. নাঃ স.)	১০২	বুড়ো বোঁজা (রূ-সাং. নাঃ কা.)	৩৪৮
বিদায়-অভিশাপ (কা. না.)	৩৭, ৪১, ৮৭	বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রেঁ। (প্র.)—মাইকেল	৫০০
বিদ্র	১০৬-১০৮	বুদ্ধদেব ২৩০, ২৩২, ৩০৭, ৪৬২, ৪৭১; বুদ্ধ,	
বিধুমুখী (সা. নাঃ শো. বো.)	৪৬৪	প্রভু ৪৭০; বুদ্ধ, ভগবান	৪৭১
বিনায়করাও (কা. নাঃ স.)	১০২-১১৪	বৃত্তলতিকা-নৃত্য	৫৫১
বিনোদ, বিনোদবিহারী (কো. নাঃ গো. গ.)	৫০১-৫০৪	বৃক্ষিনন্দন	১২৬
		বৃহন্নলা	৫৪৮
বিপাশা (রো. ট্রাঃ ত.)	১৫৫	বেঙ্গওয়াদা	৫৪২
রিপিন (কো. নাঃ চি. স.)	৫১০-১৩	বেণুমতী নদী (কা. নাঃ বি. জ.)	১২২
বিজা (সা. নাঃ প্রা.)	৪৫৭	বেতসিনী নদী (রূ-সাং. নাঃ শা.)	২৩৭, ২৩৯
বিশীষণ	৪১৩, ৪২৫	বেলজিয়ান শেল্পীয়র (মেটরলিংক)	১৪
বিজুতি (রূ-সাং. নাঃ মূ. ধা.)	৩৭৪, ৩৭৭, ৩৭৮,	বেলজিয়ান	১১
	৩৮২-৮৪	বৈকুণ্ঠ (কো. নাঃ বৈ. ধা.)	৪৯২, ৫০৮, ৫০৯;
বিশ্বসার (সা. নাঃ ন. পূ.)	৪৬৭	বৈকুণ্ঠের খাতা (কো. না.)	৩৯, ৪২, ৪২২,
বিস্ময়দন	৮		৫০৮, ৫০৯
বিয়ে-পাগলা বুড়ো (প্র.)—দীনবন্ধু	৫০০	বৈদিক যুগ	৫৪৭
বিরোগান্ত নাটক	৩	বৈরাগ্যমন্ত্র ৪৪৫; বৈরাগ্য-সাধন-ভূমিকা	৩৫০,
বিরিট পর্ব, বিরিট রাজ	৫৪৮		৩৬০

বৈকব-আদর্শ ৩০৫ ; ঐ ধর্ম ২৫২, ২৮৩, ২৮৪,
২৮৭ ; ঐ প্রেমতত্ত্ব ২৫২ ; ঐ ভক্তি ৩০৫ ;
ঐ ভাবসাধনা ২৮৩ ; ঐ রসশাস্ত্র,
ঐ জীলাবাদ ২৫২ ; ঐ সখ্যরস ২৮৫ ;
ঐ রসসাধনা ২৮৪

বোধিজ্ঞান

বোধাই

বোলপুর

বৌঠাকুরাণীর হাট (উ.) ৩৮, ৪৫৬

বৌদ্ধজাতক ২৪৫ ; বৌদ্ধতন্ত্র ৩১৯ ; বৌদ্ধ-

তাত্ত্বিকতা ৩১৬ ; বৌদ্ধধর্ম ১৭৯, ১৮০,

১৮২, ৩০৭, ৪৬৭ ; বৌদ্ধধর্ম-বিরোধী

৪৬৯ ; বৌদ্ধ বিহার ৩১৯ ; বৌদ্ধমন্ত্র ৪৭১

ব্যঙ্গকৌতুক (কো. না.) ৩৯, ৪২, ৪৪৯, ৫১৪, ৫১৬

ব্যঙ্গাভিনয় ৫৫৪

ব্যাধ ৩১৬, ৩১৭

ব্যালেনাচ ৫৫৭ ; ব্যালে নৃত্য ৫৫২

ব্রহ্ম ২৫৭ ; ব্রহ্মচর্য-আশ্রম ২৬ ;

ব্রহ্মবিজ্ঞা ৪২২ ব্রহ্মা ৪৭, ১২৭

ব্রাউনিং ৩৪৪, ৪৫৩

ব্রাহ্ম-অস্ত্র ১২৬ ; ব্রাহ্মধর্ম ৫১৫

ব্রেকাস (Bracchus) ২০০

ব্ল্যাক মাস্কাস্, দি (Black Maskers, The)

—আলিভ ২৯

ব্লু বার্ড—সেটোরলিংক ২১

ভ

ভক্তিমার্গ

ভগবান তথাগত ৪৬৯ ; ভগবান বুদ্ধ ৪৭১

ভগবতী ৪৪৫ ; ভগবতীর রণনৃত্য ৪৪৬

ভগ্নহৃদয় (কা.) ৫৭

ভরত ৮০ ; ভরত-জননী ৮৩ ; ভরত-

নন্দন ১০৬ ভরত, ভরত-এর নাট্যাংশ ৫,

৪৪৯, ৫৫০ ; ভরতমুনি ৫

ভাষ্যমতী (১৮৩) ১৪৩, ১০৫

ভানুসিংহের পত্রাবলী ২৩৫, ৩৭৫

ভারতনাট্যম্ ৫৫-৫৫ ৫৫৫, ৪৬৩

ভারতবর্ষের ইতিহাস (স্বদেশ) ৩১৭

ভারতী (মাসিক পত্র) ৪৫, ৫০, ২১৪, ২১৫,

৫১০, ৫১৪-১৬

ভারতীয় নৃত্য ৪৪৫, ৪৪৮, ৫৫১

ভারতের জাতীয়তাবোধ ৩২৭

ভাস ১৭

ভিট্টর ছগো ১২৭

ভিক্টু ধর্মরূচি (সা. নাঃ ন. পু.) ৪৬৮

ভীম, ভীমসেন ১২৭, ১২৯

ভীল ৩১৬

ভীষ্ম ১২৭

ভুবনমোহন চাট্‌জে, ব্যারিস্টার ৪৫১

ভৈরব ৩৯৫ ; ভৈরবমন্দির ৩৭৫, ৩৭৬ ;

ভৈরবপছীদের গান ৪২৯

ম

মকরবর্তনিকা-নৃত্য ৫৫০

মকররাজ (স. সাং. নাঃ র. ক.) ৪০২, ৪০৬

মণি (সা. নাঃ প্রা.) ৪৬০, ৪৬২

মণিপুরী নাচ ৫০০, ৫০০ ; মণিপুরী নৃত্য

৫৩৩, ৫৫৫, ৫৫৬

মদন (কা. নাঃ চি.) ৬৬, ৭৫, ৭৬, ৮২, ৮৩

মদ্রদেশ ২৪৫ ; মদ্ররাজ ২৪৫, ২৪৬ ;

মদ্ররাজকন্যা ২৪৫

মধুর ভাব ২৮৩, ২৮৪

মধুহৃদন (কুক) ১২৫-২৭

মধ্য-এশিয়া ৪৫৮

মহু ৮৩ ; মহুসংহিতা ৪৪৮

মনোরমা (কো. নাঃ বৈ. থা.) ৫০৮

মন্ত্রী (স. সাং. নাঃ ম. ধা.) ৩৮৫, ৩৯৬, ৩৯৭ ;

(ঐ. র. র.) ৪৩৪ ; (ঐ. শা.) ২৩৬

সম্মর্থ (সা. না. শো. বো.)	৪৩৪	মাধবপুরের প্রজাবিজ্ঞান	৪৫৭	
মহুরী-মৃত্যু	৫৫০	মাধ্বভক্তন	২৮৩	
মরিস মেটারলিংক	১১-১৯, ২১, ২৯, ২০৩	মানবতাবাদ	৩৭১	
মরীচী-মন্ত্র	২৯৯	মানমরী গার্লস স্কুল	৫০০	
মল্লরাষ্ট্র (র.সাং. না. রা.)	২৪৫	মানদী (কা.)	৫৭, ১৫৯, ১৬০, ৪৪৯	
মল্লিকা (সা. না. ন. পু.)	৪৭০	মাতৃষের ধর্ম	২৫২	
মল্লিনাথ, ঐ টীকা	৫৫০	মার্ক টোয়েন (Mark Twain)	৪৪৮	
মল্লেশ্বর-মন্দির	৫৪৯	মার্সামুগ	৪২৫	
মহাকাব্য	৫৯, ১২৩	মার্সার খেলা (গী. না.)	৩৭৭, ৪১, ৫০-৫৮, ১৬০, ৫১৮, ৫৫৫	
মহাকাল (র.সাং. না. র. র.)	৪৩৪, ৪৩৮, ৪৪০; মহাকালনাথ, মহাকালের মাতা (র.সাং. না. কা. বা.)	৪৩১	মালঞ্চ (উ.)	৪৮৩
মহাকাল গাঞ্চী, মহাম্বাজী	৩৯২, ৪৫৮	মালিনী (রো. ট্র্যা.)	৩৭৭, ৪১, ২৭, ১৩৭, ১৭৮, ১৭৯, ১৮১, ১৯৪, ১৯৭, ১৯৮; মালিনী (রো. ট্র্যাং. না.)	১৭৮, ১৮০, ১৮২, ১৮৩, ১৮৫-১৯৩, ১৯৬-৯৮
মহাদেব	৩৮১, ৪৩২, ৫৪৬	মাসি (সা. না. গু. প্র.)	৪৬১	
মহাপঞ্চক (র. সাং. না. অ.)	২৮৯, ২৯৮	মাসিক বহুমতী (মাসিক পত্র)	৪৩১, ৫৩৩	
মহাবংশ	৫৪৮	মাস্টার বিল্ডার, মি—ইবসেন	২০১	
মহাবল্লভদান	১৭৮	মিঃ লাহিড়ী (সা. না. শো. বো.)	৪৬৪, ৪৬৬	
মহাব্রত	৫৪৭	মিনেট মৃত্যু	৫৫২	
মহাভাব	২৮৩	মির্জাপুর	৫০৭	
মহাভারত	৫, ৭৮, ৮১, ৮৭, ১০৫-১০৮, ১১৫, ১২৩, ১৩০, ৪২১, ৪২২, ৫৪৮, ৫৫৬, ৫৫৭; ঐ মূল ৯৪, ১১৫; মহাভারতকার	১২১	মিস্টনের নরক-কল্পনা	১২৩
মহামরীচী-মন্ত্র	২৯৯	মিসেস লাহিড়ী (সা. না. শো. বো.)	৪৬৬	
মহামুদ্র, প্রথম ৩৭২; ঐ দ্বিতীয়	৩৭১	মিস্টিক, মিস্টিক-সাংকেতিক শিল্পী	২২	
মহারাজী লোকেশ্বরী (সা. না. ন. পু.)	৪৬৭	মুক্তধারা (র.সাং. না.)	৩৮, ৪২, ২৯০, ৩৬৮, ৩৬৯, ৩৭২, ৩৭৩, ৩৭৫, ৩৯২, ৩৯৭, ৩৯৮, ৪০০, ৪২৯, ৪৫৭; মুক্তধারা ৩৭৩-৭৫, ৩৭৭, ৩৮২, ৩৮৫-৮৭; মুক্তধারার বাধ	৩৭৩
মহেশ্বর	৫৪১	মুক্তি (শান্তিনিকেতন)	২৭৮	
মাইকেল	৫০০	মুক্তির উপায় (গ.)	৩৮; ঐ (সা. না.)	৩৮, ৪২, ৪২৫
মাখন (সা. না. ম. উ.)	৪৯৬	মুদ্রান্তিনয়	৫৫৪	
মাজালীয় অগ্নি	৫৪৭	মুদ্রারাক্ষস	৫	
মাতৃভাব	২৮৩	মুসলমানী মৃত্যু	৫৪৯	
মাতৃশাক (শান্তিনিকেতন)	৩৪২			
মাজাজ	৫৬৪			
মাধব	১২৬			
মাধব মন্ত (র.সাং. না. ডা. বা.)	৩২৪, ৩২৬, ৪০০			

মৃগী-মৃত্যু	৫৫০
মৃচ্ছকটিক	৫৫৫
মৃতসঞ্জীবনী বিদ্যা (কা. নাং বি. অ.)	৮৭, ৯২
মৃত্যু ২১, ৩৪১; মৃত্যুরহস্ত	১৫
মৃত্যুর গুহা (রূ.সাং.নাং ফা.)	৩৬১, ৩৬৮
মেটারলিংক, মরিস	১১-১৯, ২১, ২৯, ২০৩
মেডিক্যাল কলেজ	৫০৬
মোগল বাদশাহদের যুগ	৫৪৯
মোড়ল (রূ.সাং.নাং ডা. ধ.)	৩২৪, ৪০০, ৪০৪, ৪১৬, ৪১৮, ৪২৮

মোহনগড়ের রাজা (রূ.সাং.নাং মূ. ধা.)

৩৭৪, ৩৮৫

মোহিত সেন	২১৯
ম্যাকবেথ, লেডী	৪২১
মূর, কবি	৪৫

য

যক্ষপুর ৪১৪, ৪১৬, ৪২৭; যক্ষপুরী	৩৯৮, ৪১৩, ৪১৮-২০, ৪২৫, ৪২৮-৩০; যক্ষপুরীর রাজা ৪০০, ৪০২
যজুর্বেদীয় ঋষিক	১২৬
যতীন (রূ.সাং.নাং প্র. প্র.)	৪৫৯-৬২
যদুনন্দন	১২৬
যদুর্নাজ বিভূতি (রূ.সাং. নাং মূ. ধা.)	৩৭৪, ৩৭৭, ৩৭৮, ৩৮২, ৩৮৩, ৩৮৫, ৩৯৭
যদ্রী বিভূতি	১১৭
যম	৪১১
যযাতি (কা.নাং বি. অ.)	৪৫৬
যশোহর-চন্দ্রাবীপের কলহ (সা. নাং প্রা.)	৪৫৬
যাত্রা	৪২৩, ৫৫৬
যাত্রী, যাত্রাযাত্রীর পত্র	৩০৭
য়িহদী ধর্ম	২৫
যীশু খৃষ্ট	২৫

যুধাজিৎ (রূ.সাং. নাং মূ. ধা.)	৩৭৩; (রো. ট্র্যাং. রা. রা.) ১৪১
যুধিষ্ঠির	১০৭, ১১৫, ১২৪, ১২৬-২৯
যুদ্ধসংগীত	৫০
যুবরাজ (রূ.সাং. নাং মূ. ধা.)	৩৭৩-৭৫, ৩৮২-৮৮, ৩৯৪, ৩৯৫, ৩৯৭; (সা.নাং প্রা.) ৪৫৭
যোগবাশিষ্ঠ	৪৭৫
যৌবত লাস্ত্র	৫৫০

র

রক্তকরবী (রূ.সাং. নাং)	৩৮, ৪২, ৩৭২, ৩৯৭-৪০০, ৪০৩, ৪১১, ৪১৫, ৪২০, ৪২৪, ৪২৬-৩০; রক্তকরবীতে আধুনিক সমস্তা ৪৩০; রক্তকরবীর অভিভাবণ ৪২৩; রক্তকরবীর তাৎপৰ্য ৪১২
রঘু ২২০, ২২৭; রঘুবংশ	২২৯
রঘুপতি (রো. ট্র্যাং. বি.)	৩৭, ১২০, ১৬১, ১৬৩, ১৬৫-৭২, ১৭৪-৭৮
রঙ্গনাটিকা	৩৯
রঞ্জন (রূ.সাং.নাং র. ক.)	৪০৪, ৪০৫, ৪০৭, ৪০৯-৪১৩, ৪২৮, ৪২৯
রঞ্জনী-মৃত্যু	৫৫১
রঞ্জিৎ, রাজা (রূ.সাং.নাং মূ. ধা.)	৩৭৩-৭৫, ৩৭৮, ৩৮১, ৩৮৫, ৩৮৯-৯১, ৩৯৬, ৩৯৭, ৪০০, ৪০২
রত্নাকর (গী. নাং বা. প্র.)	৪৬, ৪৯; (রামায়ণ) ৪২৬
রত্নাবলী, রাজকুমারী (সা.নাং ন. পু.)	৪৬৭
রথযাত্রা (রূ.সাং. নাং)	৪৩১; রথযাত্রা ৪৩১; রথের রশি (রূ.সাং. নাং) ৪৩১, ৪৩২; রথের রশি ৪৩৮
রবি ঠাকুর (সা.নাং মূ. উ.)	৪৯৫

রবীন্দ্র-অধ্যক্ষ-দর্শন ২০৫; ঐ অধ্যক্ষ-সাধনা ২০০, ৩০৭; ঐ কবিমানস ২২৮, ৪২৪, ৪৮৩; ঐ-কার্য ৫১, ৬০, ৮৫, ৩৭৬; ঐ-কৌতুক ৪২৯; ঐ-জীবনদর্শন ২৭০; ঐ-দর্শন ৩৬৬, ৪০০; ঐ-দর্শনের প্রধান সূত্র ৩৬৬; ঐ-নাটক ৪২৪; ঐ-নাট্য ৪৪৮, ৫৫৪; ঐ-নাট্যপ্রতিভা ৩৯, ৪৬৭-৬৮; ঐ-নাট্যসাহিত্য ৩৫, ১৩৭, ১৬১, ১৬৯, ৪৬৭; ঐ-নাট্যের ধরণ ১; ঐ-নৃত্য ৫৫৪, ৫৫৮, ৫৫৯; ঐ-নৃত্যনাট্য ৫৪৫, ৫৫৪, ৫৫৭; ঐ-প্রতিভা ৫৭, ৪২৭, ৫১৮; ঐ-মানস ১২২, ২১১; ঐ-মানস-জীবন ৪৭৬; ঐ-রচনা ৪২৯; ঐ-সাহিত্য ৫৩, ৩৪১, ৩৭১, ৩৯৯, ৪৪৬, ৪৭৬, ৪৮৭, ৫১৮, ৫৩০; ঐ-হাস্যরস ৪২৯; রবীন্দ্র-নাথের নৃত্য ৫৫৪; ঐ প্রকৃতি-মানব-সম্বন্ধ-দর্শন-বাদ ৫২৫; ঐ গ্রহসন ৪২৯, ৫০০; ঐ, প্রেম ১৬০

রবীন্দ্র-কাব্য-পরিক্রমা—উপেন্দ্রনাথ ৩৫১, ৪৮২

রবীন্দ্র-গ্রন্থাবলী—মোহিত সেন-সম্পাদিত ৪৯, ২১৯, ৫১০

রবীন্দ্র-জীবনী—প্রভাত মুখো. ৪৯, ৫০১

রবীন্দ্রনাথ মৈত্র ৫০০

রবীন্দ্রনাথের রাষ্ট্রনৈতিক মত (কালানুসার) ৩৭১

রবীন্দ্র-রচনাবলী ৪৮, ৫২, ৫৫, ৫৮, ২১৪, ২২০, ৩১৯, ৩৪৪, ৩৯৪, ৪২২, ৫৪৭

রবীন্দ্র-সংগীত—শাস্ত্রিদেব বোষ ৫০, ৩৪৯, ৫২৬, ৫৩০, ৫৩৪, ৫৪৪, ৫৫৮, ৫৬৩

রমাবাই (কা.নাং.স.) ১০৯-১১১, ১১৩, ১১৪

রসিক, রসিকদা, রসিকদাশ (কৌ.নাং.চি.স.) ৫১১, ৫১২, ৫১৩

রসের ধর্ম (শাস্ত্রনিকেতন) ৩০২, ৩০৪, ৩০৭

রহস্য-সংকেতবাহী নাট্যকার ২৩

রসমেরশলম্ (Rosmersholm)—ইবসেন ২০১

রস-সাধনা ২৮৬

রাইবিশে ৫৫৩

রাজকবি (ক.নাং.শে.ব.) ৫২০

রাজ কবিরাজ (রু.সাং.নাং.ডা.ঘ.) ৩২২, ৩২৭, ৩৩৭, ৩৩৯, ৩৪০, ৩৪৩

রাজদূত (রু.সাং.নাং.ডা.ঘ.) ৩২৭, ৩৩৯

রাজপুতানা ৪৭৫

রাজপুত্র (রু.সাং.নাং.ডা.ঘে.) ৪৪৭, ৪৪৮, ৪৫০-৫২, ৪৫৫

রাজরাজ (চোলরাজ) ৫৪৮

রাজর্ষি (উ.) ১৬১

রাজশেখর (প্রাকৃত-নাট্যকার) ৫৪৯

রাজসম্রাটী (রু.সাং.নাং.শা.) ২৩৮, ২৩৯, ২৪৩, ৩৫০

রাজা (রু.সাং.না.) ৩৮, ৪১, ২১২, ২৪৪, ২৪৫, ২৪৭, ২৫৫, ২৭১, ২৭৯, ২৯০, ২৯১, ২৯৪, ৩০৬, ৩০৯, ৩১৯, ৩২১, ৩২২, ৩২৪, ৪০০, ৪২০, ৫৬৪

রাজা (রু.সাং.নাং.ডা.ঘ.) ৩২৬, ৩২৭, ৩৩৩-৩৫, ৩৩৭, ৩৩৯; রাজার চিঠি ৩২৬, ৩৩৩, ৩৩৪; রাজার চিঠির তাৎপর্ষ ৩৩৩; রাজার ডাকঘর ৩৩৫; রাজা (রু.সাং.নাং.ডা.ঘে.) ৪৫২-৫৫; রাজা (রু.সাং.নাং.কা.) ৩৫৫, ৩৫৭, ৩৫৯; রাজা (সা.নাং.প্রা.) ৪৫৭, ৪৫৮; রাজা (ক.নাং.ব.) ৫২৬-২৯; রাজা (রো.ট্র্যাং.মা.) ১৮৬, ১৮৭, ১৮৯, ১৯৫, ১৯৮; রাজা (রু.সাং.নাং.মু.ধা.) ৩৭৪, ৩৭৭, ৩৮৫, ৩৯০, ৪২৮; রাজা (রু.সাং.নাং.র.ক.) ৪০৩-৪০৬, ৪০৮, ৪১০-১৪, ৪১৯; রাজা (রু.সাং.নাং.রা.) ২৪৫, ২৪৭-৫১, ২৫৫, ২৫৭, ২৫৯-৬১, ২৬৪-৬৬, ২৬৯, ২৭৫, ২৭৮, ২৮০, ২৮১, ২৮৭, ২৯১, ৩১৬, ৪৫৭; রাজা (রু.সাং.নাং.শা.) ২৩৬; রাজা (ক.নাং.শে.ব.) ৫২০, ৫২২, ৫২৩; রাজা (ক.নাং.প্রা.গা.) ৫৪৪

রাজেন্দ্রলাল মিত্র ৩৮, ১৭৮, ৩১২, ৪৭০
 রাণী (র.সাং. নাং. তা. দে.) ৪৫৩-৫৫; রাণী
 (সা. নাং. ন. পু.) ৪৬৮, ৪৬৯; রাণী
 (রো. ট্র্যাং. মা.) ১৮৬, ১৮৮-৯০; রাণী
 (র.সাং. নাং. রা.) ২৪৫-৫১, ২৬০, ২৬৪,
 ২৬৭, ২৮১
 রাত্রি ও প্রভাতে (চিত্রা) ১৭২
 রাধা (অধিরথ-পত্নী) ১২৫, ১২৭, ১৩০
 রাধা-কৃষ্ণ, রাধাকৃষ্ণ-প্রেমলীলা ২৮৫
 রাধিকা ২৮৪, ২৮৫
 রাবণ ২৮২, ৪১৩, ৪২৩-২৬; রাবণ-বধ ৪২৪
 রাম, রামচন্দ্র ৪২২-২৬; রাম-রাবণের যুদ্ধ ৪২৩
 রামানন্দ ৩০৭
 রামায়ণ ৫, ৪৮, ৪২১-২৪, ৪২৬, ৫৫৬,
 ৫৫৭; ঐ বাংলা ৪৭
 রাষ্ট্রনীতি, পাশ্চাত্য ৩৭২
 রাসনৃত্য ৪৪৭
 রিয়ালিটির কারি পাউডার ৪৮৮
 রুক্মিণী (র.সাং.নাং. তা. দে.) ৪৫১, ৪৫৩
 রুক্মিণী (র-র.) ৩৪৪
 রুক্মি ৫৩৫, ৫৪৬
 রুক্মিণী, রাজা ৫৪৮
 রূপ নাট্যকার আলিঙ্গিত ১১, ১২, ১৪, ২৮, ২৯,
 ৩২, ৩৪, ১৯৯, ২০৩; রূপ সাহিত্য ২৯
 রূপ ও অরূপ (সঞ্চয়) ২৫৮
 রূপক ২৪, ২০৪-২০৬, ২০৯; রূপক কাব্য
 ২০৯, ৪২২; রূপক চরিত্র ২০৫; রূপক
 নাটক, নাট্য ২৩, ২৪, ২৬, ২০৯, ৩৯৮,
 ৪৩২; রূপক ব্যাখ্যা ৪২৩, ৪২৪; রূপক-
 সংকেত ২৮, ২৯, ৩৮, ২০৪, ৩৬৮; রূপক
 ও সংকেতের প্রভেদ ২০৫; রূপক-সাংকে-
 তিকতা ৩২১; রূপক-সাংকেতিক গভী
 ১৬১; রূপক-সাংকেতিক নাটক ২১, ৪১,
 ১৯৯, ২০২, ২০৩, ২১১, ২১২; ২৪৪, ২৮০,
 ৩৬৮, ৩৯৫, ৪০০, ৪২৯, ৪৪৬; রূপক-

সাংকেতিক নাট্যশিল্প ২৪৩; রূপক-
 সাংকেতিক পদ্ধতি ২০৯; রূপক-
 সাংকেতিক রীতি ১১২৯
 রূপ গোবামী ২৮৫
 রূপাবতী, রাণী ৪৪৮
 রেনেসাঁস ৪
 রেবতী (রো. ট্র্যাং. রা. রা.) ১৪২, ১৪৮
 রোগশয্যা (কা.) ৩৪০
 রোগীর বন্ধু (হা. কে.) ৩১৫
 রোম ২৮২
 রোমান্টিক ট্র্যাজেডি ৩, ৩৭, ৪১, ৪১, ১৩৭;
 ঐ, পাশ্চাত্য ৩৭; ঐ, বিলাতী ৬;
 রোমান্টিক কবি ৪২৭; রোমান্টিক
 নাটক ৬, ১৩৭, ১৩৮; ঐ, ইউরোপের
 ৬; ঐ, ইংরেজী ১৩৮; রোমান্টিক
 নাট্যকাব্য ১১; রোমান্টিক-মিস্টিক কবি
 ৪২০; রোমান্টিক মিস্টিক প্রেম ৪৭৬
 রোশেনাবাদের নবাব (সা. নাং. বা.) ৪৭৫
 রোহিণী (র.সাং.নাং. রা.) ২৪৮
 রয়্যাল ৫৫৩

ল

লক্ষ্মণ (র.সাং.নাং. শা.) ২৪৩, ৩৩৮
 লক্ষ্মী ৫৬৪
 লক্ষ্মী ৩৭, ৪৬, ৬২, ৭৮, ৭৯,
 ১৩৬, ২৪০, ৩৯৮; লক্ষ্মীপুরী ৪২৫
 লক্ষ্মীর পরীক্ষা (কা.না.) ৪১, ১৩৫
 লক্ষ্মী-স্বয়ংবর (না.)—ভরতমুনি ৫
 লক্ষ্মীপুরী ৪২৫
 লব ৪২৩
 লয়তত্ত্ব—চন্দ্রনাথ বহু ৪৪৯
 ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, অধ্যাপক ৩১৮
 লাইফ অব ম্যান, দি (Life of Man, The)
 —আলিঙ্গিত ২৯, ১৯৯-২০০

লা প্রিন্সেস মালিয়েন (La-Princess)	শরৎ-স্রী ৫২৩ ; শরৎ (হরকরা) ৫২৩
Maliene: The Princess)	শর্মিলা (দুই বোন) ৪৮৩, ৪৮৬
(Maline) —মেটারলিংক ১৪	শর্মিষ্ঠা ... ২৪
লাবণ্য (শে. ক.) ৪৭৮, ৪৭৯, ৪৮৫	শশধর (সা.না. শো. বো.) ৪৬৪-৬৬
লা মর্ত ত্তোতাজিল (La Mort de Tintagiles: (The Death of Tintagiles)	শশধর তর্কচূড়ামণি ৪৪৯, ৫১৬
—মেটারলিংক ১৭	শশাঙ্ক (দুই বোন) ৪৮৩, ৪৮৬
লাভ : ছুরিত ও ঘোবত ৫৫০	শশী মালিনী (র.সাং.নাঃ ডা. ঘ.) ৩২৬, ৩২৭
লিপারি দ্বীপ (ইটালি) ৯৭	শাকাসিংহ (সা.নাঃ ন. পু.) ৪৬
লীলাবাদ, বৈষ্ণব ২৫২	শান্তা (গী. নাঃ মা. থে.) ৫৪-৫৭
লেটার্স টু এ ফ্রেন্ড (Letters to A Friend)	শান্তিদেব ঘোষ ৫০, ৩৪৯, ৫২৬, ৫৩০, ৫৩৪, ৫৫৮
—Tagore) ৩৫০, ৪২০	শান্তিনিকেতন ৭৭, ২৩১, ২৩২, ৩৪৬, ৩৪৮, ৫১৯, ৫২৫, ৫৩৩, ৫৩৪, ৫৩৬, ৫৬৩ ;
লেডী ম্যাকবেথ ৪২১	শান্তিনিকেতনের নাট ৫৫৮ ;
লেসিং, জার্মান নাট্যকার ১৩৭	শান্তিনিকেতনী নৃত্য ৫৫৪ ;
লোকনৃত্য (ভারত) ৫৪৯, ৫৫৫ ; ঐ (হাঙ্গেরী) ৫৩০	শান্তিনিকেতনের নৃত্য ৫৬৩
লোকেশ্বরী, মহারাগি (সা.নাঃ ন. পু.) ৪৬৭	শান্তিনিকেতন (গ্রন্থ) ২৫২-৫৪, ২৫৬, ২৫৭
লোনলি লাইভ্‌স্ (Lonly Lives)	২৬৭, ২৭৩, ২৭৫, ২৭৭, ২৭৮, ২৯৬, ৩০২-৩০৪, ৩০৬, ৩০৭, ৩৪২, ৩৫২, ৪৪৬
—হাউপ্‌টম্যান ২৪	শাপমোচন (ক.)—পুনশ্চ ৩৯
লোমশ ১১৫, ১১৬, ১১৮	শাপমোচন (ন. না.) ৩৯, ৪৩, ৫৫৭, ৫৫৮, ৫৬৩, ৫৬৪
ল্যাক্স (L'Intuse: The Intruder)	শারদোৎসব (র.সাং.নাঃ শাঃ) ৩৮, ৪১, ২২৭, ২২৮, ২৩২, ২৩৩, ২৩৫, ২৩৬, ২৩৮, ২৪১-৪৪, ২৯০, ৩২১, ৩৩৮, ৩৫০, ৩৯২, ৪৫৭, ৫১৯, ৫২১, ৫৫৫
—মেটারলিংক ১৫	শারাড (Charade) ৫১৫
ল্যাম্ব (Lamb) ৪৯৮	শাদুলকর্ণাবদান ... ৪৭০
ল্যান্সারস্ নৃত্য ৫৫২	শিক্ষা ২৪৯, ৪৪৬
শ	শিক্ষার মিলন (কালান্তর) ৩৮০, ৩৯৪
শংকর (রো.ট্র্যাঃ রা. রা. ১৪২, ১৬৪, ১৪৭	শিব ৪০, ৪২২, ৪৩১, ৪৪৪, ৪৪৫, ৫৩৫, ৫৪৬ ; শিবমন্ত্র ৪৪৩ ; শিবের পৌরাণিক
শকলু (র.সাং.নাঃ র. ক.) ৪১৫, ৪৩০	আইডিয়া ৫৩৪ ; শিবোপাসক ৪২২
শকুন্তলা (না.) ৮০, ৮১, ৮৩, ৮৪, ৪২১, ৪৭৭ ; শকুন্তলা (চরিত্র) ৮০-৮২	শিবচরণ, শিবু ভাতার (কৌ. নাঃ গো. গ.) ৫০১, ৫০২, ৫০৪-৫০৭
শঙ্ক ও সহজ (শান্তিনিকেতন) ২৭৭	
শবর ৩১৬, ৩১৭	
শঙ্কুগড় রাজ্য (সা.নাঃ বা.) ৪৭৫	
শরৎচন্দ্র (চট্টোপাধ্যায়) ৪৩১, ৪৮৬	

শিবতরাই (রূ-সাং. নাং. মু. ধা.)	৩৭৩,	শ্রীরাধিকা	২৮৩
৩৭৪, ৩৭৮, ৩৮৩ ; শিবতরাইবাসী	৩৭৪,	শ্রীশ, শ্রীশবাবু (কো.নাং. চি. স.)	৫১০-১৩
৩৮০ ৩৯২ ; শিবতরাইয়ের লোক	৩৯১	শ্রীশচন্দ্র বহু	৫০১
শিব-ভাণ্ডবনৃত্য	৫৪৭, ৫৫২		
শিবের ভিক্ষা (না.)	৪৩১, ৫৩৫		
শিলাইদহ	৩৩১, ৩৩২	ষ	
শিলাদিভা	১৪০	ষষ্ঠীচরণ (সা. নাং. মু. উ.)	৪৯৫
শিলার	৫, ১৩৭		
শিশিরকুমার ভাট্টা, নাট্যচর্চ	৫১৭	স	
শিশুতীর্থ (ক.)	৫৫৭		
শিশুপাল	২৮৯	সংকেত ২০১, ২০৪-২১১, ৩২১ ; সংকেত-চরিত্র	
শীলবতী (রূ-সাং. নাং. রা.)	২৪৫	২০৫, ৪২৮ ; সংকেত-নাট্যশিল্পী	২০৬ ;
শুক্লাচর্চ (কা. নাং. বি. অ.)	৮৭, ৮৯	সংকেত-রীতি	১৯৯, ২০০, ২০৬, ২০৯ ;
শূদ্রগণ (রূ. সাং. নাং. র. র.)	৪৩৪, ৪৪০, ৪৪২	সংকেত-শিল্প	২১৭
শৃঙ্গভেরি-মন্ত্র	২৯৯	সংগীত, উদ্দীপক	৫০ ; ঐ, ইউরোপীয় ৪৯, ৫০ ;
শেখরপীয়ার	৪, ৫, ৬, ১৪, ১৩৭ ;	ঐ, জাতীয়	৫০ ; ঐ, দেশীয় ৪৯ ; ঐ, বুদ্ধ ৫০
শেখরপীয়ারের নাটক	৫, ১৪	সংগীত-দামোদর, সংগীত-নারায়ণ	
শেখর (রূ-সাং. নাং. ষ. শো.)	২৪১, ২৪২	—অশোকমল্ল	৫৫০
শেষবর্ষণ (ষ. না.)	৩৯, ৪৩, ৫২০, ৫২৫,	সংগীত-সমাজ	৫০০
৫২৬, ৫৩৩, ৫৩৪, ৫৪২		সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা	৪৫, ৫০
শেষরক্ষা (উ.)	৫০৭, ৫০৮	সংস্কারধর্ম	১১১
শেষ সপ্তক (কা.)	২৫২	সংস্কৃত সাহিত্য	২০৯
শেষের কবিতা (উ.)	৩৯, ৪৭৮, ৪৭৯, ৪৮৩	সখ্যভাব, সখীভাব	২৮৩ ; সখ্যভাব,
শেষের রাত্রি (গ.)	৩৮, ৪৫৮	সখ্যভাবের সাধনা	২৮৫
শৈব	৪২২, ৪৪৩, ৪৪৪ ; শৈব রাক্ষস	৪২২, ২৫৮	
শৈল, শৈলবালা (কো.নাং. চি. স.)	৫১০-১২	সখ্য (রূ-সাং. নাং. মু. ধা.)	৩৮৬-৮৮
শোণপাণ্ডু (রূ-সাং. নাং. অ.)	২৯৪ ; ২৯৮-৩০০,	সঙ্গীতবিনী বিজ্ঞা (কা.নাং. বি. অ.)	৮৭
৩০৪, ৩০৬, ৩০৮-১২, ৩১৬		সতী (কা. না.)	৩৭, ৪১, ৯৪, ১০৮, ১০৯, ১৮১
শোধবোধ (সা. না.)	৩৮, ৪২, ৪৬৩	সতীধর্ম	১১২
শোষণজীবী সভ্যতা	৪২৫	সতীশ (সা. নাং. শো. বো.)	৪৬৪-৬৬
শ্রামা (নৃ. না.)	৩৯, ৪৩, ৫৫৭, ৫৫৮, ৫৬১-৬৩	সত্যধর্ম	৯৮, ১০২, ১০৭, ১১৩-১৫, ১১৮,
শ্রাড্ধোয়ি ওয়াটার্স, দি—ইয়েটস্	২১		১১৯, ১৬১
শ্রাবণগাথা (ষ. না.)	৩৯, ৪৩, ৫৩৪, ৫৪২, ৫৪৭	সত্যাগ্রহী নেতা	৪৫৮
শ্রীকৃষ্ণ	২৮৩, ২৮৫ ; শ্রীকৃষ্ণবিগ্রহ	২৮৩	
শ্রীমতী (সা.নাং. ন. পু.)	৪৬৭-৭০, ৫৫৫, ৫৬৩	সদাগর (রূ-সাং. নাং. তা. দে.)	৪৫০, ৪৫১ ;
		সদাগর-পুত্র (ঐ)	৪৪৭, ৪৪৮

সধবার একাদশী (প্র.)—দীনবন্ধু	৭, ৫০০	সাহিত্যের স্বরূপ	৪৮৮
সন্ধ্যাসঙ্গীত (কা.)	২১৯	সিংহল ৫৬৪, সিংহলরাজ পরাক্রমবাহু, ১ম ৫৪৮	
সন্ন্যাসী (রূ-সাং.নাং. ধ. শো.)	২৪২ ;	সিদ্ধার্থ (রূ-সাং.নাং. অ.)	৩১৬
ঐ (রূ-সাং.নাং. প্র. প্র.)	২১২, ২১৩,	সিখলিজ্জ্ (Symbolism)	২০৭, ২০৮
২১৮-২৭ ; ঐ (সা.নাং. ধ.)	৪৭৫, ৪৮০,	সিখলিজ্জ্ : ইট্‌স্ মীনিং অ্যাণ্ড এফেক্ট	
৪৮১, ৪৮৫ ; ঐ (রূ-সাং. নাং. র. র.)		Symbolism : Its Meaning and	
৪৩৩, ৪৩৪, ৪৪০ ; ঐ (রূ-সাং.নাং. শা.)		Effect)—ছোয়াইটহেড	২০৯
২৩৫-৩৭, ২৩৯, ২৪০		সীতা ৪২৩-২৫ ; সীতা-হরণের তাৎপর্য	৪২৪
সভাপর্ষ	১০৬-১০৮	সীমা-অসীম তত্ত্ব ২১১, ২২৭ ; সীমা-অসীমের	
সভ্যতা শব্দের অর্থ	২৩৩	মিলন ৪৮২, ৫১৪ ; সীমা-অসীমের	
সরস্বতী (গী. নাং. বা. প্র.)	৪৬, ৪৭	মিলনতত্ত্ব ২১৭ ; ঐ প্রেমলীলা	২৭৩
সর্দার, জীবন সর্দার (রূ-সাং.নাং. ধ.)	৩৬২-	সুইফ্ট্ (Swift)	৪৯৯
৬৫, ৩৬৭ ; সর্দার (রূ-সাং.নাং. র. ক.)		সুকুমারী (সা.নাং. শো. বো.)	৪৬৪
৪০৪, ৪১৬, ৪১৭, ৪১৯, ৪২৮ ;		সুদর্শনা, রাণী (রূ-সাং. নাং. রা.)	২৪৭-৫১,
সর্দারনী (ঐ)	৪২৮	২৫৫, ২৫৭, ২৫৯-৬১,	
সহদেব	১২৯	২৯২, ৪০০, ৪০২, ৪২১	
সহোদ্র কস্তা	১২৪	সুধা (রূ-সাং.নাং. ভা. ঘ.)	৩২৬, ৩২৭, ৩৪২,
সাংকেতিক চরিত্র ৪২৯ ; ঐ নাটক ১০-১২,			৩৪৩
১৪, ১৫, ২১, ২৯, ২১১, ২৪৪, ৩২১,		সুন্দর (শান্তিনিকেতন)	২৬৭
৪১৯ ; ঐ নাট্যকার ১১ ; ঐ প্রতীক		সুন্দর (ধ. নাং. শে. ব.)	৫২৪
২১০ ; ঐ রীতি, পাশ্চাত্য ২০৯ ;		সুপ্রিয় (রো. ট্র্যা. মা.)	১৭৮-৮১, ১৮৩-৮৫,
ঐ শিল্পকৌশল	৩২১	১৯০-৯২, ১৯৫, ১৯৭, ১৯৮	
সান্ধেন বেল, দি (Sunken Bell, The)		সুবর্ণ (রূ-সাং.নাং. রা.)	২৪৮-৫০, ২৬৪, ২৬৭,
—হাউপ্টম্যান ২৪, ২৬		২৬৯, ২৮০, ২৮৭	
সান্ধরূপক	২০৯, ২৮০	সুভদ্র (রূ-সাং.নাং. অ.)	২৯৩, ২৯৯, ৩১৩
সাধনা (মাসিক পত্র)	৪৪৯	সুভাষচন্দ্র, নেতাজী	৪৪৭
সানাই (কা.)	৪৬২	সুমন (রূ-সাং. নাং. মূ. ধা.)	৩৮৪
সামঞ্জস্য (শান্তিনিকেতন)	২৫৫	সুমিত্রা (রো. ট্র্যা. রা. রা.)	১৩৮, ১৩৯, ১৪১,
সামবেদীয় কর্মকর্তা	১২৭	১৪২, ১৪৬-৪৮, ১৫০, ১৫১, ১৫৩-৫৭	
সামাজিক নাটক	৪২, ৪৫৬	সুরঙ্গমা (রূ-সাং.নাং. রা.)	২৪৭, ২৪৯,
সারদামঙ্গল (কা.)—বিহারীলাল	৪৭	২৫১, ২৫৫, ২৬১, ২৬৬, ২৬৮, ২৬৯,	
সাত্তোর রেসার্তাস (Sartor Resartus)		২৭১, ২৭৩, ২৭৫-৭৭, ২৮০-৮২, ২৮৬	
—কারলাইল	২০৭	সুরনা (সা.নাং. প্রা.)	৪৫৭
সাহিত্য (মাসিক পত্র)	৪৪৯	সুরেন্দ্রনাথ মৈত্র	৩৪৪
সাহিত্যো নবত্ব (সাহিত্যের পথে)	৪৮৮	সুধমা সেন (সা. নাং. ধ.)	৪৭৪-৭৬, ৪৭৯,
		৪৮১, ৪৮৫, ৪৯২	

স্বয়ম্ভাচার (হা. কো.)	৫১৬	ইলধর	৪৩৫
স্বতসোম (র. সাং. নাং. অ.)	৩১২, ৩১৩	হাউপ্টম্যান, জার্মান নাট্যকার	১১, ১৪, ২৩, ২৪, ২৬, ২৮, ২৯, ১৯৯, ২০৩, ৩৫০
সৈনিকগণ (র. সাং. নাং. র. র.)	৪৩৪-৩৭, ৪৪২	হাঙ্গেরী	৫৩০
সোমকরাজা (কা. নাং. ন. বা.)	১১৫-২১ ;	হাডসন (Hudson)	১৫২
সোমকরাজার কাহিনী	১১৫	হার্ভার্ট স্পেন্সর ; স্পেন্সর	৪৪, ৪৫
সোমেশ্বর সিং, রাজকুমার (সা. নাং. বা.)	৪৭৫, ৪৭৬, ৪৭৯, ৪৮১, ৪৮৫, ৪৮৬, ৪৮৮	হাস্যকৌতুক (কো. না.)	৩৯, ৪২, ৪৯৯, ৫১৪-১৬
স্থিতিশীল রঙ্গমঞ্চ (Static Theatre)	১২	হিউমার	৪৯৮, ৫০০
স্বলাকর্ণ অস্ত্র	১২৬	হিতবাদী	৪৫৬, ৫১০
স্পেন্সর ; স্পেন্সর, হার্ভার্ট	৪৪, ৪৫	হিন্দুধর্ম	১৭৯, ৩১৬
স্রাব্ধিক্রিট লিটারেচার অব নেপোল		হিন্দুস্থানী (উত্তর-ভারতীয়) নৃত্য	৫৪৯
—রাজেন্দ্রলাল মিত্র	৩১৯	হিমি (সা. নাং. গু. প্র.)	৪৬১
স্রাব্ধ অরেল স্ট্রাইন, শিল্পী	৫৪৮	হৃদয়-অরণ্য (ক.)	২১৯ ; হৃদয়ধর্ম ১২০, ১২২, ১৬১
স্বদেশ	৩১৭	হেডডা গ্যাবলার (Hedda Gabler)	—ইবসেন ২০০
স্বদেশী আন্দোলন	৩৭০	হেনরি অব ও (Henry of Aue)	—হাউপ্টম্যান ২৪, ২৮
স্বপ্নবর্নন : কীর্তিবিষয়ক, ঐ বিভাগবিষয়ক		হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	২০৯
—অক্ষয়কুমার দত্ত	২০৯	হেমচন্দ্র বহুমল্লিক	৫৩১
স্বপ্নপ্রকাশ (কা.)—বিজ্ঞাননাথ ঠাকুর	২০৯	হেমলতা দেবী	৩৪৭
স্বভাবকে লাভ (শান্তিনিকেতন)	২৭৫	হেয়ারি এপ, দি (Hairy Ape, The)	—উজ্জিন ও'নীল ২০১
স্বর্ণপুরী, স্বর্ণলক্ষা	৪২৫	হৈমবতী (সা. নাং. ম্. উ.)	৪৯৫
স্বাধিকারপ্রমত্ত (কালান্তর)	৩৯৩	হোয়াইটহেড, এ. এম., অধ্যাপক	২০৮
স্বামী অচ্যুতানন্দ (সা. নাং. ম্. উ.)	৪৯৫	হানীল (Hannele)—হাউপ্টম্যান	২৪, ৩৫০
হ		হ্যান্ডেল, ই. বি.	২১০
হংসী-নৃত্য	৫৫১	হামলেট (Hamlet)—শেক্সপীয়র	১৪
হর ৪২১ ; হরধনু ৪২২ ; হরধনুভঙ্গ	৪২৩	হাদিনী শক্তি	২৮৩
হরতন ৪৫১ ; হরতনী ৪৫৩, ৪৫৪	৪৮		
হরপ্রসাদ শাস্ত্রী	১০৬, ১১৮		
হরিদাস দিকান্তবাগীশ	৫৪৭		
হারিভক্তিবিলাস			

